CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES

6

polyphonies

georg EDITEUR

Ateliers d'ethnomusicologie / AIMP

Comité de rédaction: Laurent Aubert (directeur de la publication)
François Borel
Georges Goormaghtigh
Pierre-Yves Haab
Isabelle Schulte-Tenckhoff

Rédaction: Ateliers d'ethnomusicologie
Case postale 318
CH-1211 Genève 25
Tél. (+4122) 731 55 96
Fax (+4122) 731 48 60

Collaboration: Archives internationales de musique populaire (AIMP)
Musée d'ethnographie
65-67 boulevard Carl-Vogt
CH-1205 Genève
Tél. (+4122) 328 12 18
Fax (+4122) 328 52 31

Les *Cahiers de musiques traditionnelles* bénéficient du soutien du Département municipal des affaires culturelles de la Ville de Genève et de son Musée d'ethnographie, ainsi que du Département de l'instruction publique de l'État de Genève et de la Fondation Simon I. Patiño.

Le contenu de chaque article n'engage que la responsabilité de son auteur.

Couverture: Soheil Azzam (graphisme)

Illustration de couverture: Groupe polyvocal de Sartano (Calabre). Position *a schiera*. Noter la main à côté de la bouche. Photo: Antonello Ricci, 1981.

Composition, mise en page: Hans Weidmann, Versoix/Genève

Diffusion exclusive: GEORG Éditeur
46, chemin de la Mousse
CH-1225 Chêne-Bourg/Genève
Tél. (+4122) 348 14 24
Fax (+4122) 348 27 74

Distribution en France: DILISCO
Diffusion: Stendhal

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES
6

Ateliers d'ethnomusicologie
Archives internationales de musique populaire

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES 6

polyphonies

1993

© 1993, Ateliers d'ethnomusicologie, Genève

Tous droits de reproduction, y compris par la photocopie, de traduction
et d'adaptation réservés pour tous pays.

ISBN 2-8257-0485-7

SOMMAIRE

DOSSIER: POLYPHONIES

Ki Mantle Hood — ***Stratification polyphonique dans les musiques d'Asie du Sud-Est*** 3

Andreas Gutzwiller — ***La polyphonie dans la musique japonaise:*** **Rokudan** ***par exemple*** 11

Izaly Zemtsovsky — ***Dialogie musicale*** 23

Susanne Ziegler — ***Une perspective historique sur la polyphonie géorgienne*** 29

Ewa Dahlig — ***Monophonie, hétérophonie et poly(?)phonie dans le jeu du violon traditionnel en Pologne*** . . . 45

Speranţa Rădulescu — ***L'accompagnement harmonique dans la musique paysanne roumaine*** 55

Bernard Lortat-Jacob — ***En accord, polyphonies de Sardaigne:*** *quatre voix qui n'ent font qu'une* 69

Antonello Ricci — ***Quelques aspects du chant polyphonique traditionnel en Calabre*** 87

Christian Meyer — ***Polyphonies médiévales et tradition orale*** 99

Jacques Siron — ***Enchevêtrement de voies.*** *Au carrefour de la polyphonie et des musiques improvisées contemporaines* 119

Didier Demolin — ***Les rêveurs de la forêt.*** *Polyphonies des Pygmées Efe de l'Ituri (Zaïre)* 139

Bernard J. Broere — ***Formes de «polyphonie» dans la musique instrumentale des Indiens Cuna d'Arquía (Colombie)*** 153

Jean-Pierre Estival — ***Quelques aspects des polyphonies instrumentales*** **tule** ***des Asurini du Moyen-Xingu (Brésil)*** 163

Résumés en anglais/*English Abstracts* 181

ENTRETIENS

Serge Pahaut — ***Une voix plurielle.*** *Entretien avec Simha Arom*
Annexe: L'association Polyphonies vivantes, par Christian Meyer 185

Vincent Zanetti — ***La nouvelle génération des griots.***
Entretien avec Bassi Kouyaté 201

LIVRES

Peter Crowe — Simha Arom et Christian Meyer (éds): ***Les polyphonies populaires russes*** 213

Marcello Sorce-Keller — Francesco Giannattasio: ***Il concetto di Musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*** 215

Peter Crowe — Jacob Wainwright Love: ***Sāmoan Variations. Essays on the Nature of Traditional Oral Arts***

Jurg Wassmann: ***The Song to the Flying Fox. The Public and Esoteric Knowledge of the Important Men of Kandingai about Totemic Songs, Names and Knotted Cords (Middle Sepik, Papua New Guinea)*** 218

Pierre-Yves Haab — Francois Picard: ***La musique chinoise*** 226

Laurent Aubert — Adama Dramé & Arlette Senn-Borloz: ***Jéliya. Être griot et musicien aujourd'hui*** 228

Francesco Giannattasio — Paola Elisabetta Simeoni & Roberta Tucci (éds): ***Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari. La collezione degli strumenti musicali*** 231

Isabelle Schulte-Tenckhoff — Sylvie Bolle-Zemp: ***Le réenchantement de la montagne. Aspects du folklore musical de Haute-Gruyère*** 235

Laurent Aubert — ***British Journal of Ethnomusicology, vol. 1*** . . . 237

DISQUES

Vincent Zanetti — ***Nouveautés et rééditions africaines et créoles chez Ocora*** 239

Didier Demolin — ***Rujindiri, maître de l'inanga.***
Musique de l'ancienne cour du Rwanda 244

Alain Swietlik	***Musique byzantine profane: une anthologie***	246
Yves Defrance	***Tradition chantée de Bretagne.*** *Les sources du Barzaz Breiz aujourd'hui*	261
Pietro Bianchi	***Sardaigne.*** *Polyphonies de la Semaine Sainte*	263
Jean-Marc Grassler	***Deux disques de musique des Andes***	265
Michel Plisson	***Raúl Barboza et le chamamé argentin***	269
	Tango et musique urbaine argentine: résurgences et nouveaux thèmes	271

DROIT DE RÉPONSE 279

OUVRAGES REÇUS 283

AUTEURS 285

DOSSIER
polyphonies

COMPTES RENDUS

STRATIFICATION POLYPHONIQUE DANS LES MUSIQUES D'ASIE DU SUD-EST*

Ki Mantle Hood

Les bruits stridents du Nouvel An chinois sont polyphoniques au sens propre. Bien sûr, personne n'a jamais voulu leur appliquer le terme de polyphonie. Par ailleurs, en cette époque d'intérêt universel pour les théories musicales, ce terme ne devrait pas se limiter à la musique européenne, qu'il s'agisse de la musique modale du Moyen Âge et de la Renaissance ou de la musique tonale du baroque et des époques suivantes. Du point de vue culturel, il n'est peut-être même pas viable, puisque les compositeurs d'avant-garde du XXe siècle ne l'utilisent apparemment pas, quel que soit le degré de proximité de leur musique par rapport à l'univers sonore du Nouvel An chinois.

Avant que ce terme ne soit définitivement écarté en raison de sa trop forte connotation culturelle, j'aimerais élucider la notion de stratification polyphonique par référence à la musique du gamelan javanais, à d'autres traditions musicales d'Asie du sud-est, ainsi qu'à la conception générale de la polyphonie. Précisons qu'il s'agit bien ici de stratification polyphonique et non de polyphonie stratifiée. La distinction est essentielle.

Dans un contexte différent de la géologie, c'est lors d'une conférence de Nino Pirotta, donnée vers 1956, que j'entendis pour la première fois le terme de «stratification» appliqué à la musique[1]. La différence entre les trois strates du motet médiéval qu'il décrivit était manifeste, et j'ai tout de suite pensé que le terme de stratification convenait également aux pratiques musicales répandues en Asie du sud-est et ailleurs[2]. Le terme en question, comme la plupart des concepts de théorie musicale, se prêtait à être appliqué abusivement à la musique de la période classique, qui semblait remplir deux conditions préalables: d'une part, une densité relative propre à une strate donné (une mélodie typique de violon, par exemple, est plus dense, elle comprend plus de notes par mesure que celle du violoncelle ou de la contrebasse); et d'autre part le fait que cette densité puisse être considérée comme l'idiome de l'instrument en question, bien que la déviation par rapport à cette norme soit la règle plutôt que l'excep-

---

* Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

[1] Lors d'un cours d'été à l'Université de Californie à Los Angeles.

[2] Depuis ce jour-là, comme beaucoup d'autres, j'ai appliqué ce terme à des traditions comme la musique du Mexique, de l'Afrique et des orchestres de cour d'Extrême-Orient.

tion. C'est en effet dans la déviation de la densité idiomatique par rapport à la norme que réside la distinction essentielle.

La notion de stratification, qu'elle soit appliquée au gamelan javanais ou au motet médiéval, devrait se limiter à un ensemble constitué de strates à densité idiomatique variable. Jaap Kunst (1973) a attiré l'attention sur les contraintes pesant sur l'improvisation javanaise, dues en partie à l'idiome individuel de chaque instrument et de chaque voix[3].

La polyphonie de la Renaissance obéit à une pratique modale qui comporte des implications harmoniques évidentes. La polyphonie baroque est organisée selon une pratique harmonique qui l'emporte sur les considérations modales. Quant à la polyphonie du gamelan javanais, elle est régie par le principe de la stratification idiomatique, tel qu'il vient d'être défini, et celui-ci est gouverné, à son tour, par les exigences de neuf niveaux de référence.

En résumé, les trois types de polyphonie – modale, tonale, et stratification polyphonique – se distinguent par leur base d'organisation. Avant de donner des exemples de pratiques musicales pertinentes en Asie du sud-est, je voudrais spécifier certains principes régissant la stratification polyphonique dans la musique du gamelan javanais.

J'ai déjà décrit le sens du «temps parfait» que les musiciens javanais semblent avoir développé; par exemple, il y a de fortes chances qu'une pièce de gamelan jouée hier en 8'42" aura la même durée, à quelques secondes près, quand elle sera rejouée plus tard. Je crois que ce remarquable sens du temps absolu résulte de ce que j'ai appelé la «densité de saturation», c'est-à-dire l'intégration de toutes les pulsations rapides de la «densité confortable» la plus rapide, quel que soit le tempo[4]. En d'autres termes: si, par exemple, le xylophone *gambang* joue huit notes pour chaque note de la mélodie principale, et que le tempo se ralentit sensiblement, l'instrumentiste double la densité de son jeu improvisé, de manière à émettre seize notes pour chaque note de la mélodie principale. Une fois que le nouveau tempo s'est installé, la densité de saturation parmi les lignes musicales les plus rapides devient la norme.

C'est dans la région centrale de Java que l'on rencontre la forme la plus complexe de stratification polyphonique. Selon la taille de l'ensemble, le nombre de strates peut varier entre quinze et vingt-cinq couches différentes d'activité mélodico-rythmique. En voici un exemple: le gong le plus grand possède la densité la plus faible, c'est-à-dire qu'à une de ses frappes correspondent seize frappes de la mélodie de base; les gongs plus petits résonnent une fois toutes les quatre pulsations; les instruments mélodiques sonnent à chaque pulsation, l'octave la plus aiguë de cette famille de *saron* émettant deux notes pour chaque pulsation; quelques instruments d'improvisation émettent quatre notes pour chaque pulsation, d'autres huit, d'autres encore seize, valeur qui peut atteindre trente-deux

---

[3] Dans la pratique vocale, la mélodie de la soliste – *pesindenan* – possède une densité idiomatique plus forte que la mélodie entonnée à l'unisson par le chœur masculin; voir aussi Hood (1988: 99-113, 268-74).

[4] *Cf.* Hood (1982: 114-16) et Hood (1988: 201, 202-13).

Fig. 1 : Vièle *rabab* et flûtes *suling gambuh* de l'ensemble de I Ketut Kantor, Batuan, Bali. Photo : Jean-Elie Battista, 1993.

dans le tempo le plus lent, avec la possibilité idiomatique de redoublements ornementaux momentanés. L'instrument du meneur, le *rebab*, une vièle à pique grattée à deux cordes, possède une densité plus variable, notamment pour ce qui est du recours à l'ornementation (*gregel*) ; néanmoins, son idiome instrumental est distinct de tous les autres. Notons en passant que la mélodie de base de seize pulsations par rapport au *gongan* ne peut être que huit, ou alors de 32, 64, 128, 256. Toutes les formules mélodiques et rythmiques sont quadratiques, ce qui est un trait caractéristique de la stratification polyphonique dans toute l'Asie du sud-est[5].

C'est pourquoi l'improvisation de groupe, c'est-à-dire l'improvisation exécutée simultanément par la majorité des musiciens, se réalise dans toute la diversité des densités idiomatiques de l'ensemble. L'évolution mélodico-rythmique de l'improvisation collective est régie par ce que j'ai appelé ailleurs « les neuf niveaux »[6] que je me borne ici à énumérer simplement. Ces niveaux constituent une sorte de continuum allant du général au particulier :

---

[5] Il arrive parfois que le *bonang* et le *gambang* du gamelan javanais exécutent des triolets. En 1957, un musicien m'indiqua à l'écoute que le tambourinaire émettait momentanément un rythme de valse qui se superposait à la structure quadratique du gamelan.

[6] Pour plus de détails, voir Hood (1971 ; 1988 : 137-55).

I. système d'accord;
II. mode;
III. *colotomy*[7];
IV. *balungan*, qui est une abstraction mélodique de:
V. mélodie fixe;
VI. idiome instrumental-vocal;
VII. style local;
VIII. empathie de groupe;
IX. style personnel[8].

En l'absence des contraintes imposées par ces neuf niveaux et par les idiomes individuels des instruments et des voix, il y aurait une sorte d'anarchie musicale, comme dans le cas des pétards chinois qu'on tire tous en même temps. En résumé, la pratique polyphonique dans le gamelan javanais est basée sur l'improvisation de groupe et organisée par la stratification idiomatique selon les neuf niveaux.

La stratification polyphonique d'autres ensembles de jeux de gongs d'Asie du sud-est fait état de différences de détail similaires, mais déterminées culturellement. A Bali, il n'y a presque pas d'improvisation. Il existe des exceptions à peine perceptibles dans des traditions comme le gamelan Semar Pegulingan, le gamelan Gong Gede et le gamelan Pelegongan: le *trompong* (jeu de gongs horizontaux couvrant plusieurs octaves) joué en soliste dans les deux premiers ensembles, et la paire de *gender legong* (métallophones couvrant plusieurs octaves) du troisième ensemble, qui sont tous trois des instruments meneurs de l'ensemble, exécutant des ornementations stéréotypées avec de légères variations. Dans l'ancien gamelan Gambuh, deux ou quatre *suling gambuh* (flûtes à embouchure terminale, longues d'un mètre) jouent à l'unisson - mises à part quelques variations minimes – des ornementations sur une mélodie principale sous-entendue (*pokok*). Lorsque le *rebab* est présent dans l'un de ces ensembles, celui-ci exécute également une ornementation légèrement variable. A part ces ornements éphémères, aucun des ensembles mentionnés ne pratique l'improvisation. Dans le gamelan gong Kebyar moderne, dans le très ancien gamelan Angklung, dans le quatuor de métallophones *gender wayang*, dans certains ensembles très ancien ou, enfin, dans le style appelé *kotekan* (jeu rapide de parties imbriquées que connaissant la plupart des ensembles), il n'y a pas d'improvisation autre qu'une ornementation passagère introduite par l'instrument mélodique du meneur.

La riche polyphonie de ces ensembles est due à une forme de stratification idiomatique, qui peut englober quatre lignes ou plus dans le cas du quatuor *gender wayang*, voire un nombre de lignes qui est quatre ou cinq fois plus élevé, dans

---

[7] *Colotomy*: terme adopté par Jaap Kunst pour décrire la structure en phrases des pièces de gamelan javanais.

[8] Ce paradigme a notamment été utilisé par la suite dans l'étude de la musique hawaïenne (Elizabeth Tatar et al.), de la musique amérindienne (Charlotte Heth, Dale Olson), de la musique urbaine du Zaïre (Wa Mukuna Kazadi) et de la musicothérapie (Michel Rohrbacher).

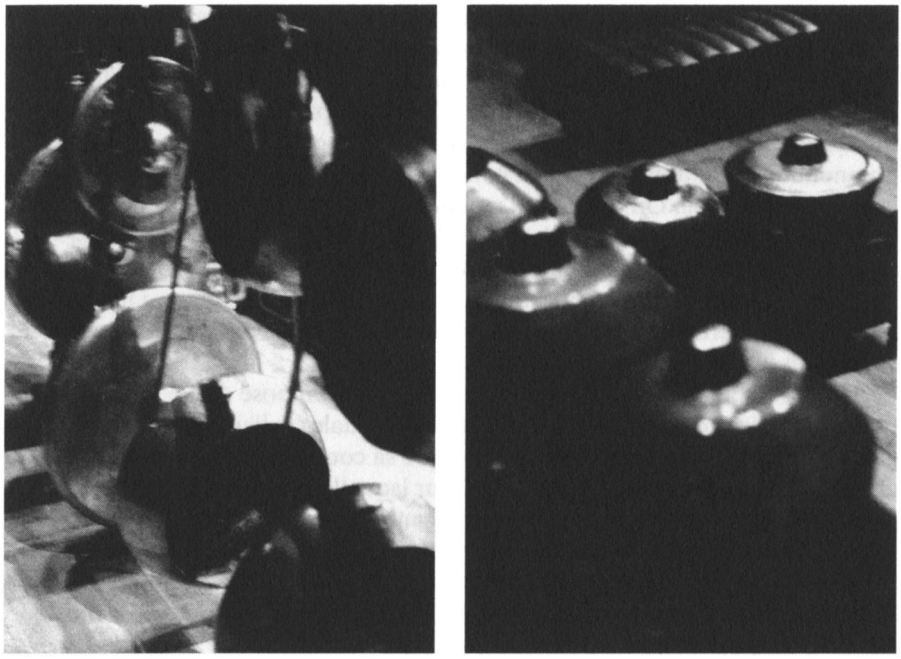


Fig. 2: Gongs du Gamelan du palais de Surakarta, Java. Photo: Jean-Elie Battista, 1993.

le cas des grands gamelan. La structure métrique de la musique est quadratique. Dans la plupart des cas, on retrouve en principe les neuf niveaux interdépendants évoqués précédemment comme autre facteur gouvernant la polyphonie non pas improvisée, mais fixe[9].

A quelques exceptions près, les divers types de gamelan de Sunda (Java occidental) sont de taille nettement plus petite que les autres gamelan javanais. Leurs pratiques polyphoniques sont également organisées selon la stratification idiomatique et les neuf niveaux déjà mentionnés. Mais un trait unique à Sunda est le concept de *surupan*, qui implique un réseau de sous-modes fondé sur l'émission de «tons vocaux» par la voix, les instruments à cordes et la flûte, qui compliquent le mécanisme du niveau II, celui du mode, en guidant l'improvisation polyphonique à travers les strates idiomatiques de l'ensemble. Jaap Kunst a décrit ces dissonances intentionnelles entre un ton vocal et un «ton de bronze» proche (à hauteur fixe) comme le fondement d'une esthétique unique qui s'est développée à Sunda[10].

---

[9] Il convient de noter que les premières études sur les modes balinais ont été publiées tout à fait récemment; auparavant, l'existence d'une pratique modale dans la musique balinaise était controversée. Pour plus de détails, voir Hood (1990) et Peterman (1989).

[10] Voir également l'Index du vol. II de Kunst (1973); les renvois de page figurent sous *surupan* (Kunst 1973: 634).

A ce stade. il convient d'évoquer brièvement le petits groupes musicaux qui ne tombent habituellement pas sous la dénomination d'«ensembles de jeux de gongs», celle-ci se référant avant tout aux orchestres, de taille variable, où les gongs métalliques et les instruments à lames sont prédominants. Il existe dans toutes les cultures connaissant les jeux de gongs, de petits ensembles qui ne comprennent que peu d'instruments à gongs ou à lames en bronze (ou en fer ou en laiton), voire aucun. On comprend maintenant pourquoi le titre de cette contribution est «Stratification polyphonique dans la musique d'Asie du sud-est». Ce ne sont pas seulement les ensembles à jeux de gongs et les motets médiévaux qui recourent au concept de stratification. La musique de Sunda, pour se limiter à un seul exemple parmi les nombreux cas rencontrés en Asie du Sud-Est, en fournit également une bonne illustration.

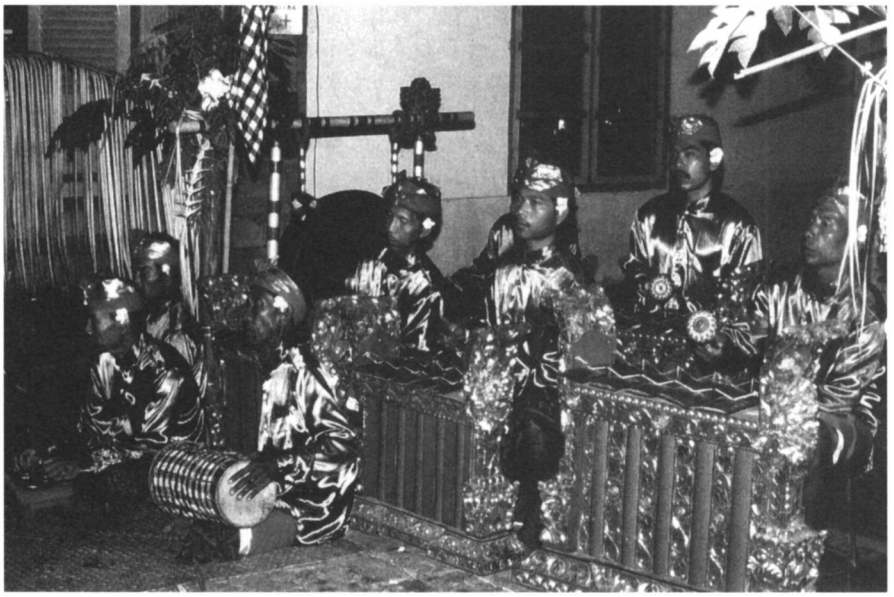
Un ensemble largement apprécié à Sunda est composé d'une voix chantant une belle poésie, d'une flûte à embouchure terminale (*suling*) qui est un peu plus grande et mélodiquement plus virtuose que sa contrepartie javanaise, et d'une grande cithare à cordes pincées (*kecapi*) sur laquelle le joueur produit un accompagnement rythmico-modal avec la main gauche et la mélodie principale avec la main droite. Le *kecapi* assume deux strates idiomatiques distinctes, le *rebab* la troisième, le *suling* la quatrième, et la voix le cinquième niveau idiomatique de la stratification polyphonique. L'organisation mélodico-rythmique de la musique à Sunda est quadratique.

Dans un livret accompagnant un disque de musique thaï [11], David Morton s'est demandé si les orchestres *pi-phat* de Thaïlande n'étaient pas des «plantes de serre», sous-entendant que leur existence contemporaine pourrait être le résultat d'une reconstruction, du moins partielle. Quoi qu'il en soit, ces ensembles thaï recourent, comme d'autres, à la stratification polyphonique, tout en étant gouvernés jusqu'à un certain point par les neuf niveaux. Dans le même texte, Morton présente les pratiques de ces ensembles comme des variations simultanées sur une mélodie principale, que distingue seulement leur densité idiomatique. Dans cette tradition, la variation est si stéréotypée qu'elle est loin de l'improvisation libre traditionnelle de Java – à l'exception notable du *ranat ek*, un type de xylophone, qui est devenu un véritable instrument de virtuose. La musique est quadratique.

Dans son excellente étude sur la musique traditionnelle du Cambodge, Giovanni Giurati nous révèle combien il est inexact et trompeur de rejeter le style de cette musique en n'y voyant qu'une simple imitation des pratiques thaï, comme l'a fait notamment David Morton. Contrairement à une «plante de serre», l'ensemble *pin péat* du Cambodge assure une bonne dose d'improvisation de groupe. Bien qu'il s'agisse d'un ensemble plus petit que l'habituel gamelan javanais, son improvisation est, dans l'esprit comme dans la pratique, nettement plus proche de Java que des ensembles stéréotypés de Thaïlande (Giurati 1987). Au Cambodge également, ce sont l'équivalent des neuf niveaux de référence et la stratification polyphonique qui régissent l'improvisation. La musique est quadratique.

---

[11] *Cf.* le livret accompagnant le disque 33 tours *The Traditional Music of Thailand* (ier 7502) publié par l'Institut d'ethnomusicologie de l'Université de Californie à Los Angeles, en 1968.



Le gamelan du théâtre Calonarang de Batuan, Bali. Photo: Thomas Kayser, 1993.

Je connais moins bien les ensembles de Birmanie, qui sont également organisés selon le principe de la stratification polyphonique et gouvernés par des facteurs interdépendants comme les neuf niveaux; mais à ma connaissance, il reste encore à en étudier les détails. A juger par l'écoute, il y a une plus grande liberté rythmique que dans les autres traditions d'Asie du sud-est. La musique est quadratique.

En résumé, la plupart des musiques traditionnelles d'Asie du sud-est, y compris tous les ensembles de jeux de gongs, obéissent tant à la stratification polyphonique qu'à neuf niveaux de référence interdépendants, dont le mode. Le mouvement polyphonique à travers ces strates idiomatiques peut être librement improvisé sur une mélodie fixe, ou rigidement prescrit, mise à part l'ornementation occasionnelle introduite par l'instrument meneur. La structure rythmique de toutes ces musiques est quadratique.

Je voudrais conclure en ouvrant une perspective sur les pratiques polyphoniques en Occident et en Orient. Dans la tradition européenne, la polyphonie a connu des variantes locales, régionales et nationales, mais celles-ci ont toujours été dominées par des pratiques modales ou harmoniques, voire, à présent, par des pratiques atonales et synthétiques. Voilà une évolution couvrant près d'un millénaire, depuis l'époque du motet médiéval à trois voix jusqu'au mouvement indépendant de «nuages sonores» le plus contemporain, quelle que soit la manière dont ces nuages sont articulées en théorie.

Un terme musical ne peut être compris que par référence à la pratique particulière qu'il signifie; en Occident, ces termes de référence ont changé selon les

bases mêmes sur lesquelles la polyphonie a été fondée. Ce constat peut même valoir pour les extrêmes de l'avant-garde, qu'il s'agisse du mouvement de nuages sonores ou de la modification des partielles supérieures que j'ai entendue lors d'un concert de musique minimaliste avec un chœur produisant un bourdon de hauteur égale, mais ouvrant ou fermant plus ou moins la bouche. Voilà qui est également une forme de polyphonie, du moins si je saisis bien toutes les implications de ce terme, tel qu'il s'applique à la tradition européenne.

Mais même si le terme en question est pris dans son sens large, il ne couvre pas pour autant les pratiques d'Asie du sud-est que j'ai décrites dans ces lignes. Il y a, certes, des mouvements de voix multiples, mais dans la musique d'Asie du sud-est, c'est l'élément organisateur des densités idiomatiques stratifiées, interdépendantes et contrôlées par neuf niveaux de référence, qui est unique.

Références

GIURIATI Giovanni
1987 *The Traditional Music of Cambodia.* Baltimore: UMBC (thèse de doctorat inédite).

HOOD Ki Mantle
1971 «Aspects of group improvisation in Javanese gamelan». *Music of Asia* ?
1982 *The Ethnomusicologist.* Kent: Ohio State University Press.
1988 *Paragon of the Roaring Sea, Book III: The Evolution of Javanese Gamelan.* Wilhelmshaven; Florian Noetzel Verlag.
1990 «Balinese Gamelan Semar Pegulingan, the modal system». *Progress Reports in Ethnomusicology* 3(2):

KUNST Jaap
1973 *Music in Java.* The Hague: Martinus Nijhoff (3e éd.).

PETERMAN Lewis E.
1989 «Regional variations in Balinese gender wayang music: a comparison and analysis of "gendhing rebong"». *Progress Reports in Ethnomusicology* 2(7): ?

LA POLYPHONIE DANS LA MUSIQUE JAPONAISE *Rokudan*, par exemple*

Andreas Gutzwiller

Tout essai sur la polyphonie dans la musique japonaise se doit de commencer par une affirmation: la musique japonaise est homophonique. Certains musicologues japonais ayant abordé l'esthétique de leur musique, comme Kikkawa Eishi (1984), soutiennent même que l'essence de la musique japonaise est non seulement l'homophonie mais la monophonie au sens le plus strict, c'est-à-dire que cette musique est à chanter par une seule voix, à jouer par un seul instrument. Dans cette perspective, la couleur tonale représente une catégorie esthétique essentielle, que l'on ne saurait toutefois apprécier pleinement que lorsque la musique est monophonique et interprétée en solo.

En effet, la polyphonie traditionnelle est peu fréquente dans la musique japonaise. Aussi les études traitant du sujet sont rares. Il en résulte qu'il n'existe aucune théorie de la composition polyphonique, si bien que ce que nous pouvons dire sur la polyphonie japonaise doit être déduit d'un nombre limité d'exemples existants. Dans ce qui va suivre, on en considèrera un, *Rokudan no Shirabe*, qui signifie: pièce en six sections, dont la version à deux parties est connue sous le nom de *Rokudan honte-kaede*, «[pièce en] six sections, partie principale [et] partie adjointe».

Rokudan honte-kaede dans le contexte de la musique polyphonique japonaise

En dépit du caractère essentiellement homphonique de la musique japonaise, il existe une série d'exemples isolés de polyphonies, que l'on retrouve dans les genres musicaux suivants: *gagaku*, théâtre *nô* et musique de chambre bourgeoise de l'époque Edo.

Le *gagaku*, musique instrumentale associée à la cour impériale, constitue une exception à la règle dans la mesure où elle est jouée par un orchestre (composé d'instruments à vent, d'instruments à cordes et de percussions). L'orchestre et sa musique furent importés du continent entre le VIIe et le IXe siècles. Il y a de bonnes raisons de croire qu'au moment de son importation de la Chine, la

* Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

musique était de type homophonique, ou presque. La manière dont elle est jouée actuellement fait apparaître une sorte de polyphonie secondaire résultant d'un long processus d'adaptation et de simplification des parties instrumentales individuelles qui, de cette manière, ont commencé à se différencier les unes des autres: voilà comment la complexité peut naître d'une simplification non organisée.

La polyphonie dans la musique du théâtre *nô* est surtout liée à l'autonomie des parties de la flûte *nôkan* par rapport aux voix, et à une polyrythmie assez lâche régissant les rapports entre voix et percussions.

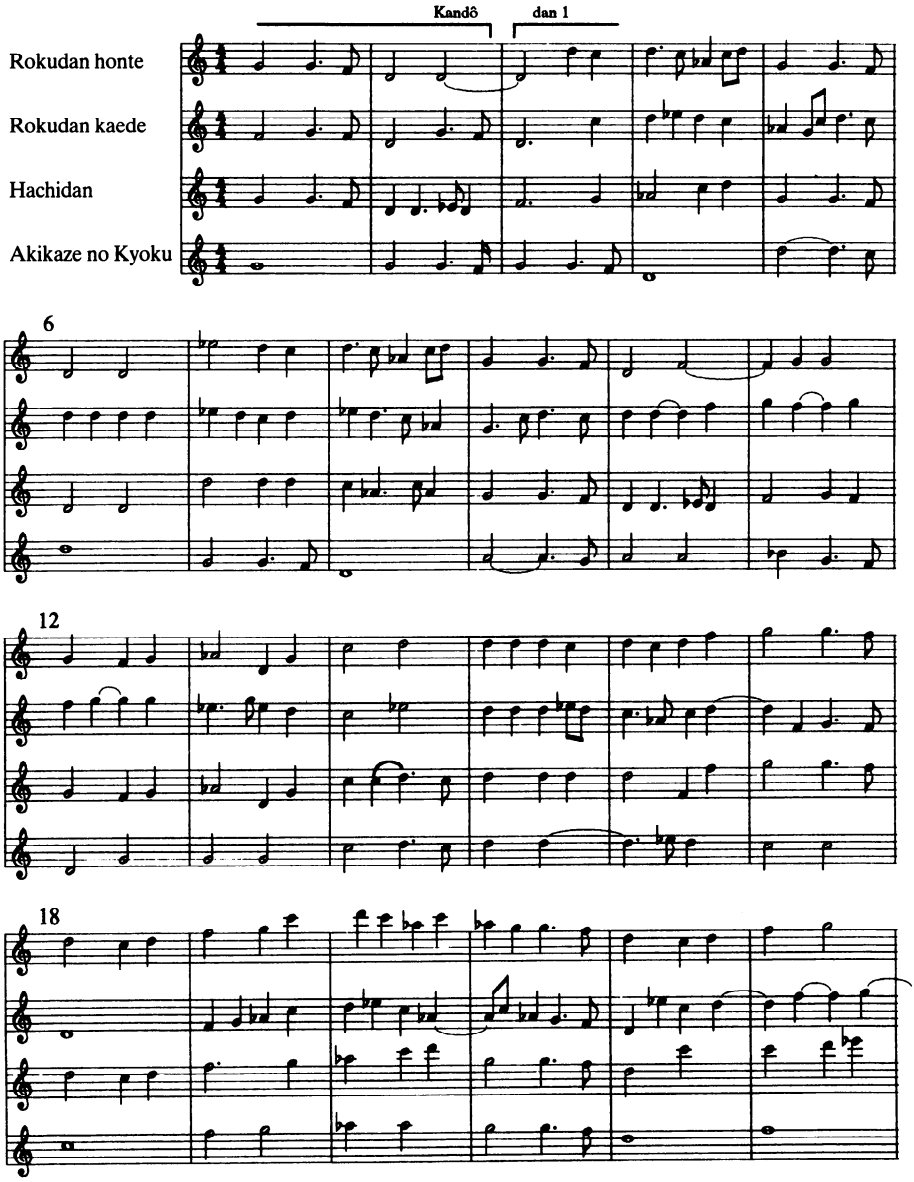
On rencontre la forme la plus élaborée de polyphonie dans la musique de chambre de l'époque Edo. Cette musique pour voix, cithare *koto* et luth *shamisen* (*sangen*) est fondamentalement homophonique. La grande majorité (98% environ) des pièces sont des chansons accompagnées par l'un ou l'autre instrument à corde, parfois les deux, toujours joué par le chanteur. La musique purement instrumentale y est rare. Ces pièces (*jiuta* ou *utamono*) furent originellement composées pour être chantées avec le seul accompagnement du luth *shamisen*. A la fin du XVIIe siècle, la cithare *koto* y fut ajoutée. Or, au cours du XVIIIe siècle, la partie de *koto* s'est graduellement dissociée de la partie de *shamisen*, processus qui conduisit au genre appelé *kaede shiki sôkyoku* du début du XIXe siècle, qui représente l'apogée de cette évolution. Dans la première moitié du XIXe siècle, en effet, de nombreuses pièces nouvelles furent composées simultanément avec des parties pour *shamisen* et *koto*. Ces compositions étaient toujours le fait de deux personnes: le plus souvent, celui qui créait la partie vocale et celle de *shamisen* était reconnu comme le compositeur proprement dit de la pièce, tandis que le compositeur de la partie de *koto* n'était considéré que comme un simple collaborateur. Ces compositeurs-collaborateurs étaient des spécialistes dans la création des *kaede*, des «parties adjointes». Un des plus prolifiques fut Yaezaki Kengyô (mort en 1848), qui travailla avec la plupart des compositeurs célèbres de la première moitié du XIXe siècle à Kyôto.

Relevons en passant que les joueurs professionnels de *koto* et de *shamisen* étaient toujours aveugles. Le terme de «composer» n'avait donc pas la connotation de «fixer par écrit» ou de «transcrire» la musique. La composition tout comme l'enseignement se faisaient de bouche à oreille. Il arrivait toutefois que l'on transcrive et publie des pièces ayant acquis une certaine popularité et se prêtant à être jouées par des amateurs.

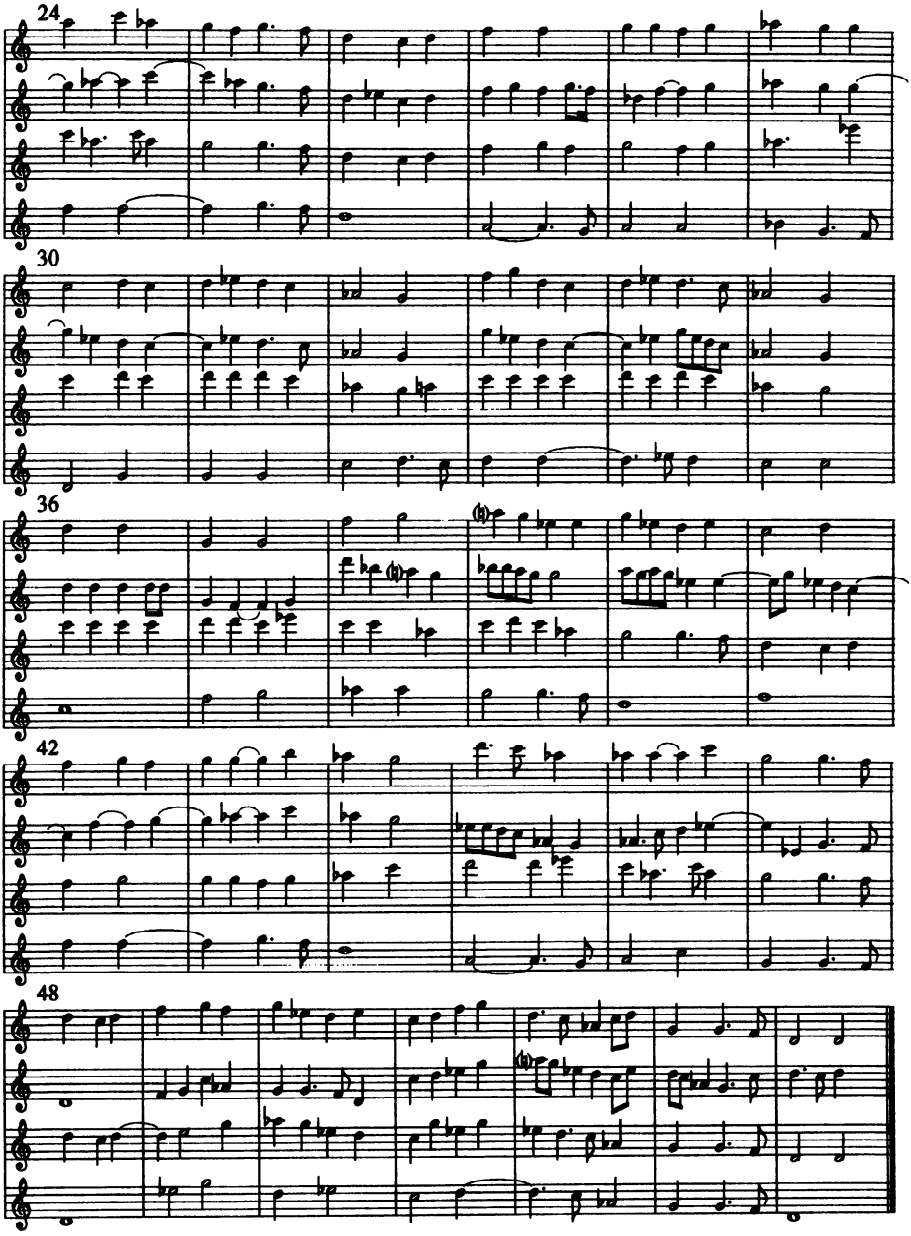
L'origine de la pièce *Rokudan honte-kaede*

L'origine de *Rokudan no Shirabe* n'a pas encore été élucidée entièrement. La pièce est généralement attribuée à Yatsuhashi Kengyô (1614-1685), mais cette attribution est sujette à controverse. Il a été suggéré, en effet, que l'auteur de *Rokudan* était un disciple de Yatsuhashi, du nom de Kitajima Kengyô (mort en 1690) (NOD: 1031). Une analyse détaillée de cette pièce et d'autres *danmono*, selon l'appellation du genre, figure dans Adriaansz (1973).

Le joueur de *shakuhachi* Kawai Sayozan. Document Fondation du Japon.



ROKUDAN, HACHIDAN, AKIKAZE NO KYOKU — dan 1
Rokudan, Hachidan: Yatsuhashi K. (1614-1685).
Akikaze no Kyoku: Mitzuzaki Kengyô (d. 1853).


24
30
36
42
48

Rokudan est mentionné pour la première fois dans la collection de musique *Busô Gafushû* de 1755. C'est une des rares compositions pour *koto* purement instrumentales. Comme ces compositions existent hors de la tradition établie de la musique de *koto*, elle sont d'une importance relativement mineure, ainsi que l'indique leur nom: *tsukemono*, «pièces adjointes». Or *Rokudan* n'en est pas moins devenu très populaire. C'est peut-être pour cette raison qu'une seconde partie (*kaede*) pour *shamisen* lui fut ajoutée par la suite, composée par Kuniyama Kôtô de Kyôto, dont nous ignorons la date de naissance tout comme celle de sa mort. Son nom figure dans les comptes rendues de la guilde de musique de 1768, d'où nous pouvons conclure qu'il fut actif durant la seconde moitié du XVIIIe siècle (NOD: 639).

Bien que la pièce soit d'une importance secondaire dans le répertoire de *koto*, il n'en existe pas moins des transcriptions et des arrangements pour pratiquement tous les types d'instruments, japonais ou occidentaux, car *Rokudan* est la pièce la plus célèbre de toute la musique traditionnelle du Japon.

Il est intéressant de noter que la version à deux parties de *Rokudan* est rarement jouée en concert. Je ne l'ai entendue moi-même qu'une seule fois dans la version pour deux *shamisen*. Il existe toutefois des transcriptions pour toutes les combinaisons instrumentales prévues par la musique de chambre traditionnelle du Japon, à savoir *koto*, *shamisen* et *shakuhachi*.

Le mouvement mélodique de *honte, dan* 1-3

Rokudan no Shirabe signifie «pièce en six sections». Ces sections, appelées *dan*, sont d'une longueur égale: un *dan* comporte 52 ou 104 temps, selon la manière de les compter. Une introduction très brève de 2 (ou 4) temps appelée *kandô* précède le premier *dan*.

L'échelle de la pièce est celle qu'on appelle *insen* en sol, dont le mouvement ascendant est sol - la♭ - do - ré - fa - sol - ré, et le mouvement descendant sol - mi♭ - ré - do - la♭ - sol. Or, du point de vue mélodique, la dominante ré joue un rôle si important dans *Rokudan* (la plupart des formules mélodiques et aussi des *dan* se terminent en ré) que l'on est tenté de considérer cette échelle comme une sorte de *insen* à l'envers, ayant pour mouvement ascendant ré - fa - sol - la♭ - do - sol, et pour mouvement descendant ré - do - la♭ - sol - mi♭ - ré (fig. 1).

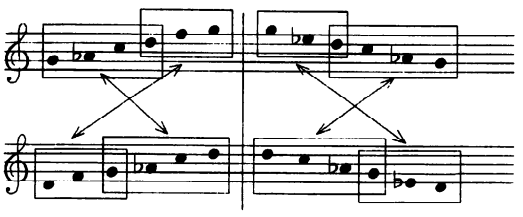


Fig. 1:

Seuls le troisième et le sixième *dan* finissent sur la tonique sol. Ainsi *Roku-dan* comporte-t-il une division nette en deux sections, du premier au troisième, puis du quatrième au sixième *dan*. Il apparaît également que les trois premiers *dan* sont calqués sur un même modèle, alors que les trois derniers montrent une construction plus souple. En effet, les trois premiers *dan* semblent constituer le modèle du genre *danmono* en général. Dans la pièce *Hachidan* («pièce en huit sections»), autre composition attribuée à Yatsuhachi, les trois premiers *dan* ressemblent si fortement aux trois premiers *dan* de *Rokudan* que les deux pièces sont parfois jouées ensemble. Dans ce cas, *Hachidan* sert de *kaede* à *Rokudan*.

Pour les besoins de notre analyse, nous n'allons considérer que la première section de la pièce (*dan* 1-3). Voyons tout d'abord la partie originale (*honte*). Pour permettre un aperçu rapide et commode du mouvement de la mélodie, nous reproduisons ici la ligne mélodique (fig. 2a, 2b, 2c). Dans les graphiques, l'ordonnée indique la hauteur du son, l'abscisse la durée en demi-temps.

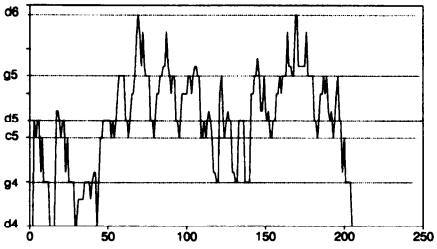


Fig. 2a: dan 1 - Honte

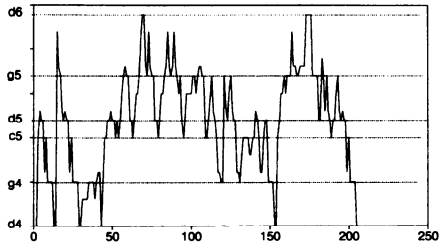


Fig. 2b: dan 2 - Honte

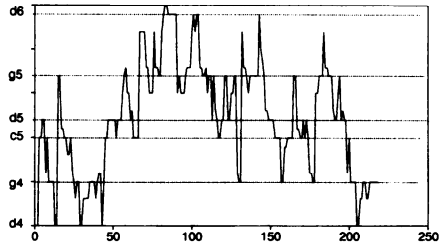


Fig. 2c: dan 3 - Honte

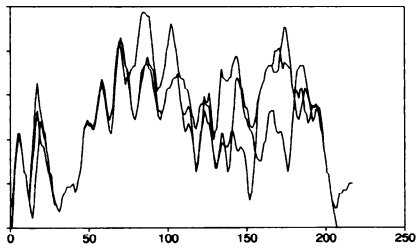


Fig. 2d: Rokudan 1-3 - Honte

Il apparaît clairement que chacun des trois *dan* se subdivise à son tour en trois sections: la première couvre les mesures 1-44, la deuxième va jusqu'à 150 approximativement, et la troisième jusqu'à la fin du *dan*. Leur étroite parenté (en particulier dans la première moitié du *dan*) apparaît clairement lorsqu'on superpose les contours mélodiques des trois *dan* (voir fig. 2d).

Aperçu du mouvement mélodique de *kaede* comparé à celui de *honte, dan* 1-3

Un coup d'œil sur les graphiques, qui fournissent une image filtrée (aplanie) des lignes mélodiques de *honte* et *kaede* des trois premiers *dan* (fig. 3a, 3b, 3c), nous apprend que les deux parties semblent assez autonomes l'une par rapport à l'autre. A nouveau, les premières sections de chaque *dan* font apparaître des similitudes. On observe une tendance au mouvement contraire autour de la mesure 50, au croisement du *kaede* et du *honte*. Seulement au milieu du premier *dan*, la polyphonie est sur le point de disparaître.

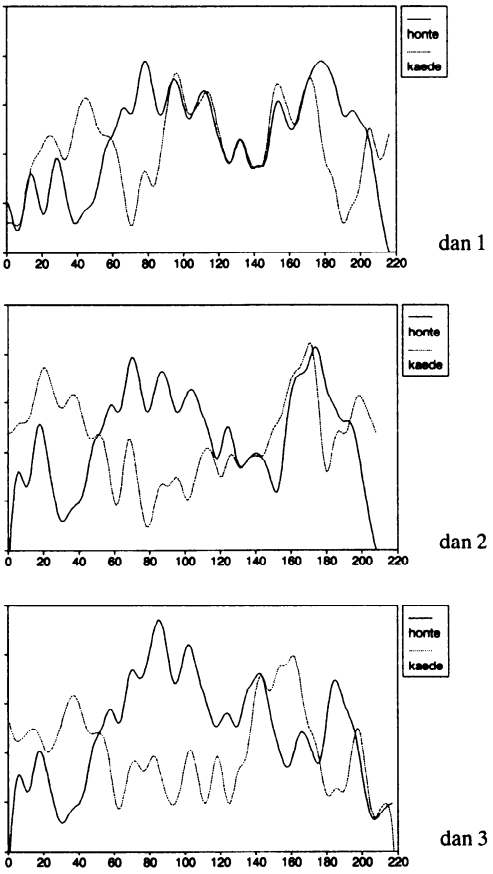


Fig. 3a, 3b, 3c: lignes mélodiques honte/kaede

Un élément important de la conduite des parties est qu'elles semblent s'écarter considérablement pour soudain sonner à l'unisson ou à des octaves parallèles sur la dominante ou la tonique de l'échelle *insen*.

Types de relations entre *honte* et *kaede*

Transposition d'octaves

Lorsqu'on veut comprendre comment l'autonomie des deux parties du premier *dan* est réalisée, on s'aperçoit qu'elle résulte tout simplement d'une utilisation habile de la transposition à l'octave. Si, à titre expérimental, on transpose *kaede* de manière qu'il soit toujours à la même octave que *honte*, on obtient l'image suivante (fig. 4a, 4b, 4c):

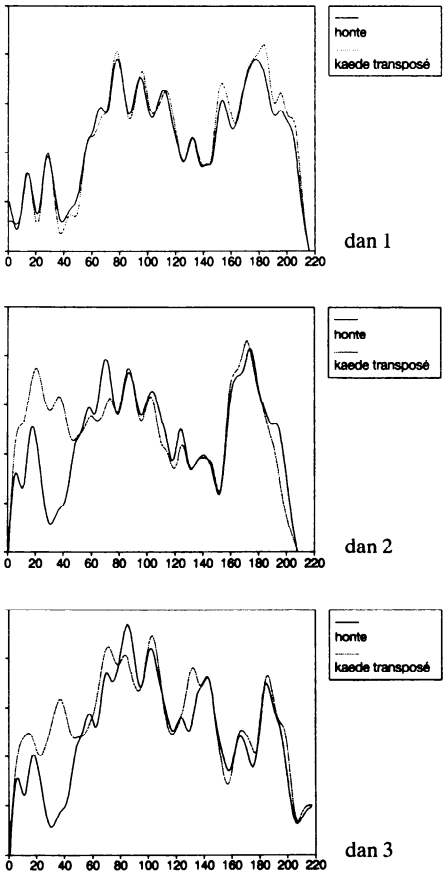


Fig. 4a, 4b, 4c: honte/kaede transposé.

La plupart des mouvements contraires disparaissent, surtout dans le premier *dan*. Dans le deuxième et troisième, en revanche, *honte* et *kaede* sont plus indépendants. A entendre le résultat de cette expérience, elle ne constitue nullement un tour de force, mais permet plutôt d'éviter quelques sauts maladroits dans le *kaede* originel.

Zure

Zure est la seule technique de composition plurivocale qui possède traditionnellement son propre terme technique. Il s'agit du décalage rythmique entre les deux parties par un temps ou une fraction de temps. Il est intéressant de noter à ce sujet que selon Kikkawa (1984: 173), on y recourait afin de mieux distinguer les deux parties dans la mesure où elles ne sont plus superposées. Le constat s'impose: cette technique a pour but, non pas de créer une polyphonie authentique, mais de maintenir l'autonomie des parties. La technique appelée *zure* est fréquente dans *Rokudan*. En voici quelques exemples (fig. 5a, 5b, 5c):

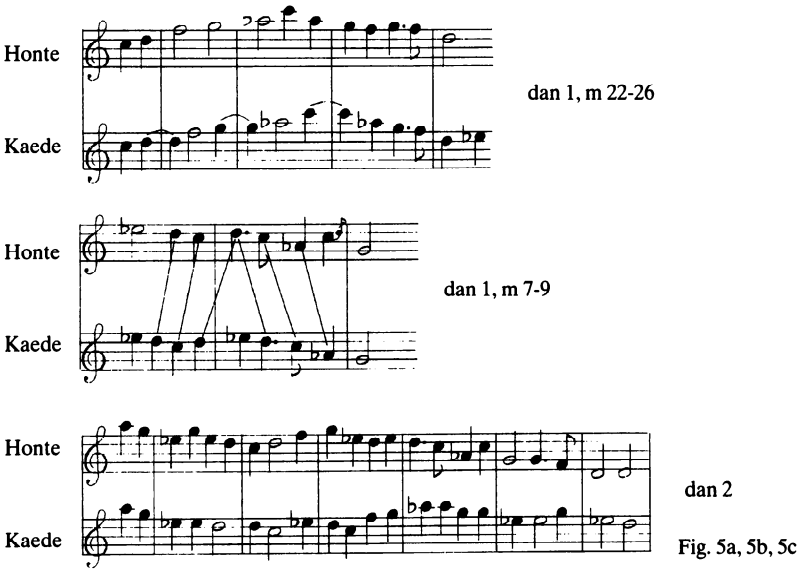


Fig. 5a, 5b, 5c

Un exemple simple est celui de la fig. 5a, où le *kaede* précède le *honte* d'une noire. Un exemple plus compliqué ressort de la fig. 5b, où le décalage entre les deux parties apparaît en sens inverse dans la deuxième mesure. L'objectif de cette forme de polyphonie japonaise n'est pas de créer une nouvelle « qualité musicale » en arrangeant deux ou plusieurs parties afin qu'elles forment un tout polyphonique, mais en les disposant de telle manière que, s'il leur arrive de produire une simple polyphonie, elles n'en restent pas moins fondamentalement autonomes, si bien qu'il faut les écouter séparément. Si on me permet d'utiliser un autre terme technique, je suggèrerais que l'objectif est ici, non pas la symphonie mais la diaphonie: les parties conçues indépendamment sont à écouter séparément.

En fait, *Rokudan* contient de nombreux exemples où *kaede* et *honte* sont absolument indépendants l'un de l'autre, comme c'est le cas à la fin du deuxième *dan*, où l'on parvient difficilement à reconnaître un lien organique entre les deux parties. Elles s'éloignent, même dans le ton, et elles ne se retrouvent que sur la toute dernière note (fig. 5c).

La polytonalité

Dans la fig. 5c, la tonalité devient très instable (deuxième mesure: fa dans *honte*, mi♭ dans *kaede*). En fait, on constate de fréquentes déviations dans la tonalité entre *honte* et *kaede*. Dans le premier *dan* par exemple, à la mesure 28, *honte* reste dans l'échelle *insen* en sol tandis que *kaede* effectue une brève modulation à *insen* en do (comme l'indique la première noire sol♭). Aux mesures 51-52, *honte* continue à nouveau dans *insen* en sol, alors que *kaede* est modulé à *insen* en ré (fa dans *honte*, mi♭ dans *kaede*).

Un exemple éloquent de l'autonomie tonale fréquente des deux parties dans ce type de polyphonie japonaise est un autre *kaede* pour *Rokudan*, composé dans la première moitié du XIXe siècle pare Mitsuzaki Kengyô (mort en 1853). Dans cette composition, *honte* de *Rokudan* sert d'introduction à *Kumiuta Akikaze no Kyoku* («Vent d'autonme»). Ici, on constate l'autonomie la plus absolue entre les parties: à la mesure 6, *Akikaze* est modulé à *insen* en ré, tandis que *Rokudan* continue en sol, et c'est seulement aux mesures 21-22 que les deux parties renoncent à leur indépendance et reviennent à l'unisson.

Conclusion

L'objectif de cet article a été d'examiner quelques modèles polyphoniques de la musique de chambre traditionnelle du Japon. A cette fin, nous avons étudié la pièce *Rokudan* et ses diverses «parties adjointes», avec l'idée que les techniques utilisées sont représentatives de la polyphonie de ce genre musical. Nous avons vu trois moyens pour engendrer une seconde partie de *honte*, les deux parties n'étant jamais conçues simultanément, à savoir le *zure*, le décalage rythmique et le recours aux transpositions d'octave. La fréquente indépendance tonale, les deux parties étant dans des tons différents, suggère que ce type de polyphonie vise, non pas à constituer une nouvelle tonalité musicale mais plutôt à maintenir un certain degré de séparation des parties: la diaphonie et non la symphonie semble être le but visé par cette forme musicale [1].

Références

NOD
1979 *Nihon Ongaku Daijiten* [*Dictionnaire de musique japonaise*]. Tokyo: Heibonsha.

ADRIAANSZ Willem
1973 *The Kumiuta and Danmoto. Traditions of Japanese Koto Music*. Berkeley: University of California Press.

KIKKAWA Eishi
1984 *Vom Charakter der japanischen Musik*. Kassel: Bärenreiter.

[1] L'exposé de ce texte lors de la réunion du Séminaire européen d'ethnomusicologie à Bossey/Genève, en 1991, fut suivi d'un concert présentant diverses combinaisons, soit *Rokundan honte/Rokundan kaede/Hachidan/Akikaze no Kyoku*, jouées sur le *shakuhachi* par l'auteur, Ueli Derendinger et Jürg Zurmühle. Une cassette avec ces pièces et les exemples musicaux figurant dans l'article peut être obtenue auprès de l'auteur.

DIALOGIE MUSICALE*

Izaly Zemtsovsky

Parmi toutes les théories concernant la tradition populaire du chant plurivocal, il en est une qui a acquis une importance toujours plus grande à mes yeux : celle qui, centrée sur la dimension sociale[1] du phénomène, aborde le chant plurivocal avant tout comme un moyen d'interaction sur le plan de l'intonation. La plupart des formes d'interaction humaine – et les plus universelles – se fondent sur le dialogue. Il a été démontré que, chez les êtres humains, le langage, la pensée, l'action et l'interaction sont essentiellement dialogiques. Si les rapports humains obéissent au mode de l'interaction, il s'agit de processus potentiellement dialogiques. De plus, l'origine du langage réside spécifiquement dans l'échange sonore. On suppose que le premier langage des pithécanthropes était dialogique ; il se peut même que le chant antiphonique des oiseaux, phénomène aujourd'hui bien étudié, ait servi de modèle au langage primitif. Le présent article ne concerne toutefois que les aspects sociaux, et non biologiques, du dialogue. Ce n'est pas sans raison que les chercheurs se réfèrent à la « nature agonistique »[2] de l'humanité.

Dans la Grèce antique, l'*agon* fut vénéré comme une divinité. Dans son étude sur la psychologie de la poésie populaire, O. Böckel parle du « chant compétitif » pratiqué par divers peuples d'Europe. Ernst Emsheimer rapporte l'existence de phénomèmes semblables en Asie centrale. Enfin, Roman Gruber voit dans l'antiphonie des demi-chœurs l'origine sociale de la polyphonie d'imitation.

Les traditions vocales archaïques de bon nombre de peuples les plus divers ont conservé des aspects de l'ancien *agon* – aspects auxquels on se réfère de nos jours par des termes comme « dialogie » ou « antiphonie ». Alma Kunanbayeva suggère l'existence d'une connexion entre l'*agon* grec et l'ancien *akïn* de Turquie qui désigne une forme de compétition. En partant de l'*akïn*, on découvre toute une série de termes turcs désignant des joutes de chant. Chez les Yakoutes, le même mot est réservé à « bataille » et à « chant ». On retrouve le chant antiphonique chez les peuples de la Méditerranée, des Pyrénées et d'Espagne, au

---

* Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

1 Le terme « social » est à prendre ici dans un sens très général, englobant l'économie, la religion et la culture traditionnelle, les stéréotypes ethniques liés au comportement, y compris les rites, le jeu et les fêtes, la spécialisation et la professionnalisation dans l'activité artistique, les normes régissant les rapports entre individus, etc.

2 Du grec *agon*, signifiant lutte ou rivalité.

Moyen Orient, dans les Balkans et le Caucase septentrional, en Transcaucasie, dans les Carpathes et en Transcarpathie, chez les peuples finno-ougriens et tous les peuples turcs (depuis la Volga jusqu'en Asie centrale), chez les Yakoutes, les Inuit, les Bouriates et les Mongols, chez les Juifs de Boukhara, au Tadjikistan et en Inde, chez les Amérindiens et en Malaisie. On pourrait mentionner les *kolyadi* dialogiques (chants de Noël) de Roumanie, les chants de moisson des Slaves orientaux et des Moldaves, et l'antiphonie propre aux *sutartines* de Lithuanie. Il y a aussi les chants carélo-finnois qui mettent à l'épreuve la mémoire du chanteur et qui sont interprétés à la manière d'un « relais » : après avoir épuisé son stock de vers, le premier chanteur lâche les mains du second qui se met à chanter à son tour. En Adjarie, d'après les recherches entreprises par Emen Davitadze, le chant antiphonique se fait sous forme de « débat » entre mari et femme, entre mère et fils, entre gendre et belle-mère, et même entre le musicien et son instrument. Elena Virsaladze émet l'hypothèse que la formule métrique de 5 + 5 syllabes provient de ce qui fut à l'origine un chant alterné de deux chœurs. Il y a encore les chants dialogiques accompagnant le fauchage, les *nadúri* et les rondes antiphoniques des Hevsurs (tribu montagnarde de Géorgie orientale). Le chant dialogique se retrouve dans les genres rituels liés au travail et au cycle de la vie des Azerbaïdjanais, de même que dans leur *yalli*, un genre dansé et chanté non rituel. Il apparaît dans diverses danses chantées des Arméniens, ainsi que dans leurs joutes. En Chine ancienne, les jeunes marquaient le changement de saison par des jeux de questions et réponses chantés en alternance. On peut mentionner également le *tartys-kuy* kazakh, forme de théâtre musical dont l'intrigue implique habituellement des joutes musicales, l'interprétation antiphonique des vers de la Bible, l'alternance chorale de la tragédie grecque et des psaumes juifs, les antiphones et antiennes de la liturgie chrétienne, les joutes chantées de l'Europe médiévale (par exemple, l'hiver s'opposant à l'été) et le chant antiphonique des troubadours dans le genre appelé *partimen*.

Il existe une volumineuse littérature comportant des exemples ou des descriptions de chants antiphoniques et de divers types d'*agon* musico-poétiques, tirés des musiques populaires du monde entier. Ainsi le célèbre ouvrage de Johan Huizinga, *Homo ludens*, contient-il d'abondants matériaux au sujet de la poésie agonistique.

Les chants dialogiques représentent sans doute les premiers exemples de la musique pratiquée en groupe ; de tels chants servent en outre à stimuler le chant choral. Bien que la dialogie ne conduise pas automatiquement à la plurivocalité au sens propre du terme, tout dialogue est polyphonique de nature. S'il ne se transforme pas d'emblée en chant plurivocal, il ne le suggère pas moins. Le simple effet d'écho, la simple répétition par autrui est déjà plus que du chant monodique. Peter Wagner a raison d'affirmer que la répétition est le fondement même de la polyphonie : « La répétition de la mélodie a fait naître la polyphonie, qui n'aurait pas été pensable autrement ».

A la lumière de tout ce qui précède, je voudrais proposer le concept de dialogie musicale pour désigner une forme particulière de pensée créative. Ce concept vise non seulement à décrire et à expliquer comment les formes les plus simples de dialogue musical sont devenues une polyphonie à deux voix, mais

La chanteuse Ytut-han Rahmatullaeva accompagnant la danse de son père au tambour sur cadre *doira*. Nomangan, Ouzbékistan. Photo: Françoise Gründ, 1990.

devrait aussi permettre une meilleure compréhension des formes les plus diverses de la pratique collective de la musique. Il nous amène à voir combien sont mouvantes les frontières génétiques entre la monodie et la polyphonie. Étant donné le caractère universel de la notion de dialogue, il est tout à fait possible que ces deux formes aient eu à l'origine des éléments communs. Il n'en demeure pas moins que chez certains peuples, le dialogue a amené les formes polyphoniques que nous connaissons aujourd'hui, tandis que chez d'autres, on en est resté à une juxtaposition successive de lignes entretenant entre elles de nombreuses correspondances, convergeant de temps en temps créer des formes d'harmonies qui sont encore à explorer entièrement [3].

Ainsi, à y regarder de plus près, la division habituelle des cultures musicales en monodiques et polyphoniques laisse à désirer, comme c'est d'ailleurs le cas de toute dichotomie simpliste. Il y a toujours des laissés pour compte qui ne peuvent entrer ni dans l'une ni dans l'autre de ces deux catégories. L'antiphonie en est un exemple.

L'esprit de l'antiphonie existe dans pratiquement toutes les cultures musicales, y compris celles qualifiées de polyphoniques et celles qui sont supposées être monodiques. L'antiphonie peut naître par opposition à la monodie soliste ou chorale, voire au chant choral plurivocal, mais elle peut aussi incorporer des traits propres à ces trois formes. Or elle n'en perd pas pour autant son identité, mais conserve des caractéristiques distinctives. C'est parce que l'antiphonie existe dans des cultures foncièrement monodiques et qu'elle ne peut pas, de ce fait, être assimilée à la polyphonie *per se*, que l'on peut parler d'un mode de pensée musical spécifiquement antiphonique ou agonistique, que j'appellerai « dialogie musicale ». L'universalité de ce mode de pensée semble évident aujourd'hui, les exceptions ne faisant que confirmer la règle. Son essence consiste en la coordination permanente et l'interaction dynamique entre deux « lignes », entre deux parties mélodico-rythmiques, entre deux idées musicales, coexistant en une sorte d'unité mentale et comportementale. C'est cette coordination même qui constitue le fondement de l'activité musicale et, plus généralement, de la perception de l'univers musical.

Je me souviens, dans ce contexte, d'un proverbe juif: «La vérité est une; coupe-la en deux, et chaque moitié devient mensonge ». Cela s'applique à la dialogie musicale, qui émerge au travers d'une co-intonation constante, et constamment réactivée.

L'*agon* musical comme genre d'intonation est un des universaux de la musique de tradition orale. En tant que tel, il se réalise de diverses manières: entre solistes, entre groupes ou demi-chœurs, entre soliste et chœur, et ainsi de suite. Je pense que le critère formel le plus important pour définir des catégories d'*agon* consiste dans le degré auquel les parties vocales sont reliées entre elles pour former une composition musico-dramatique. En appliquant ce critère, on obtient les cas suivants:

---

[3] Particulièrement caractéristique à cet égard est la superposition, de rigueur dans l'antiphonie, du début d'une ligne et de la fin de la ligne précédente.

1. Les parties vocales ne forment pas une composition musicale unique (par composition, j'entends une occurrence musicale complète du point de vue formel, destinée à être perçue comme telle). On a ici des dialogues «purement» communicatifs, voire des signaux. Évoquons à titre d'exemples les cris de salutation de certains peuples de la forêt ou de la montagne, les «joutes chantées» des Lettons et des Estoniens à l'occasion de noces ou de la Saint-Jean, ou les devinettes chantées de Setus et Izhoras, etc.

2. Les parties vocales forment un tout, comme c'est le cas des chants carélo-finnois (basés sur la répétition et la relève) et des joutes chantées russo-ukrainiennes «*Amy proso séiali, séiali/amy proso vytopchem, vytopchem*» («Le mil que nous avons planté, planté/le mil que nous allons écraser, écraser»), montrant par une longue série de questions et réponses contradictoires et conflictuelles, de négations et de contre-négations, que la vérité n'est pas univoque mais résulte d'une interaction complexe entre éléments positifs et négatifs.

3. La solidarité textuelle atteint un degré si élevé que l'*agon* perd ses traits distinctifs, les parties se complétant dans un tout aux éléments étroitement imbriqués. C'est le cas des chants qui, du point de vue structurel aussi bien que comportemental, sont à deux voix au sens strict, c'est-à-dire n'autorisent ni la soustraction d'une voix ni l'addition arbitraire d'autres voix.

On peut raisonnablement considérer l'antiphonie et la diaphonie, toutes deux représentatives de la dialogie musicale, comme deux phénomènes partageant une seule essence. On a déjà abordé le caractère agonistique de l'antiphonie. Pour ce qui est de la diaphonie, cette «technique de tissage linéaire deux voix» (B.V. Asaf'ev) est, elle aussi, assez ancienne. La métaphore du tissage a depuis longtemps servi à représenter le chant, et l'utilisation de termes comme «tissu» et «ornement» par référence au chant n'est certainement pas nouvelle en poésie. Ce n'est pas par hasard que le moine Yevfimy Chudovsky, qui vécut au XVIIe siècle, intitula son essai «Comment tisser un chant». Comme le disent les mythes, l'étoffe du chant est tissée, comme l'est la vie, comme l'est l'éternité même.

La typologie de la dialogie musicale proposée ici correspond aux anciennes distinctions grecques entre formes d'interaction dialogique entre individus fondées, soit sur la similarité, soit sur l'opposition de traits.

En étudiant la dialogie musicale, on pourrait penser qu'il n'y a rien de plus parfaitement libre et harmonieux que le chant à deux voix. Toutefois, comme l'a dit le sage Goethe: «Tout ce qui est parfait dans sa sphère propre devrait en transcender les limites», et en effet, en enchaînant sur le tissu bicolore de la dialogie, on trouve notamment le fil tricolore de la polyphonie chorale géorgienne qui, dans ses formes classiques, est à trois voix.

L'histoire continue. L'*homo musicans*, l'homme qui entonne, conquiert de nouvelles frontières polyphoniques. A mesure que nous étudions son trajet dans ce voyage, ne soyons pas trop obnubilé par le simple fait de la croissance quantitative. Cherchons plutôt, dans chaque type de tissage plurivocal, les différences qualitatives, les caractéristiques liées à l'interprétation et, d'une manière générale, les signes révélant une forme particulière de pensée musicale.

UNE PERSPECTIVE HISTORIQUE SUR LA POLYPHONIE GÉORGIENNE*

Susanne Ziegler

Introduction

Grâce à une conception élargie de la discipline, la recherche historique dans le domaine des musiques de tradition orale a récemment gagné en importance: des études systématiques sur le sujet existent depuis le milieu des années soixante[1]. Mais on peut faire l'histoire de ces musiques sous divers angles d'approche, selon la région géographique considérée et l'état des sources. Dans la plupart des cas, la recherche porte sur des textes fournissant des données au sujet des musiques du passé, comme les récits de voyage et les sources judiciaires, et même les notations anciennes[2]. Jusqu'à présent, les documents sonores historiques n'ont pas souvent fait l'objet d'une étude, pour la simple raison que de tels matériaux n'existent que depuis la fin du siècle dernier. De nombreux enregistrements anciens demeurent difficiles d'accès et souvent en mauvais état. Les quelques travaux qui leur sont consacrés les abordent généralement sous leurs aspects acoustiques et documentaire (Schüller 1974; Brandl 1986; Thiel 1986); très rarement, référence y est faite aux enregistrements eux-mêmes.

Dans le présent essai, on tentera une comparaison entre documents sonores anciens et actuels, fondée sur des enregistrements réalisés dans la même région de Géorgie et à propos du même répertoire. La collection historique comprend vingt-trois chansons populaires enregistrées en 1935 à Leningrad (aujourd'hui Saint-Pétersbourg); la collection récente est le fruit d'une recherche sur le terrain menée en Géorgie en été 1991[3].

---

* Traduit de l'allemand par Isabelle Schulte-Tenckhoff. C'est le système anglais de translitération des mots géorgiens qui est utilisé ici.

1 Pour un aperçu des recherches historiques, menée pour la plupart dans le cadre du groupe d'étude de l'International Council for Traditional Music (ICTM) sur les sources historiques de la musique populaire, voir Suppan (1991). Pour une étude plus globale, voir Simon (1986).

2 De nombreuses indications bibliographiques concernant les types de matériaux écrits sont fournies par Suppan (1991). Voir aussi Kaden (1990) pour la place de la musique dans les récits de voyage.

3 Dans le cadre d'un projet de recherche de deux ans, financé par la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG), j'ai pu étudier en détail la collection de 1935 et séjourner à plusieurs reprises en Géorgie (1991) et à Saint-Pétersbourg (1992). Le présent article résume un ouvrage en cours de rédaction, qui sera publié comme rapport du projet. Je tiens à exprimer ici ma vive reconnaissance à tous ceux qui ont contribué à la réalisation du projet: MM. les professeurs J. Kuckertz, Max Peter Baumann et Artur Simon, de Berlin, M. le professeur Rudolf Brandl, de Göttingen, M. le professeur I. Zemtsovsky, de Saint-Pétersbourg, ainsi que Mme Rusudan Tsurtsumia et M. Edisher Garakanidze, de Tbilissi.

La polyphonie géorgienne se prête particulièrement bien à une étude historique. Depuis le milieu du siècle passé, il existe en Géorgie quantité de sources écrites sur la musique populaire, qui comprennent des collections aussi bien que des traités sur les chansons populaires. Les premiers enregistrements sur phonographe datent de 1902; ils ont été réalisés par deux compositeurs géorgiens, Dimitri Arakishvili et Zakhari Paliashvili[4]. Malheureusement, ces documents ne sont plus disponibles aujourd'hui, mais il existe des enregistrements réalisés en studio en 1907-1914 avec des ensembles célèbres, ayant récemment fait l'objet de rééditions (Erkomaishvili 1987). Il existe, en outre, des documents sonores anciens conservés à l'extérieur de la Géorgie, telles les célèbres collections de prisonniers de guerre russes de la Première Guerre mondiale réunies à Vienne (Lach 1928) et à Berlin (Nadel 1933): ce sont de précieux documents historiques, dont toute comparaison diachronique doit tenir compte.

Mais il ne faut pas oublier qu'en raison de ses nombreux contacts avec l'Europe, la Géorgie a très tôt subi l'influence de la musique classique (l'année 1851 vit la fondation de l'Opéra de Tiflis, aujourd'hui Tbilissi), qui a eu de fortes répercussions sur la polyphonie vocale populaire. C'est pourquoi les enregistrements historiques peuvent servir à résoudre des questions litigeuses car, en dépit de leurs imperfections techniques, ils n'en fournissent pas moins des indications sur les anciennes pratiques vocales.

Les enregistrements historiques

En juillet 1935, trois ethnomusicologues, Ernst Emsheimer, Evgenij Gippius et Zinaida Ewald, accompagné d'un linguiste géorgien, Josif Megrelidze, enregistrèrent à Léningrad un groupe de chanteurs gouriens de Géorgie. Appartenant aux styles vocaux ouest-géorgiens, la polyphonie gourienne se signale par l'indépendance extrême des voix individuelles, ainsi que par la complexité de leurs structures mélodiques. C'est pourquoi ces chansons sont interprétées le plus souvent par un trio d'hommes exécutant chaque partie en soliste[5].

La particularité des enregistrements de Leningrad tient au fait que les chanteurs furent enregistrés simultanément avec trois phonographes, si bien que chaque voix a été gravée individuellement sur un cylindre en cire. Cette technique d'enregistrement est qualifiée aujourd'hui d'analytique; je pense que les documents en question sont parmi les premiers enregistrements de ce type dans notre discipline. Ernst Emsheimer (musique) et Josif Megrelidze (texte) avaient l'intention de les publier, ce qui n'a cependant pas été fait à ce jour. La collection, comprenant une copie sur bande magnétique des enregistrements originels assor-

---

[4] Pour l'historiographie des recherches sur la musique géorgienne, *cf.* Chkhikvadze (1980) et Ziegler (1990).

[5] *Cf.* aussi l'article de Jordania (1984) et, pour de plus amples renseignements, les travaux d'auteurs géorgiens.

Fig. 1 : Ermalo Sikharulidze, interprète de la voix principale. S.l.n.d. La photo provient de Géorgie.

tie de leurs transcriptions (mais malheureusement dépourvue de toute documentation) me fut transmise en 1987 par Ernst Emsheimer lui-même. Tous les originaux (cylindres, transcriptions et manuscrits) sont conservés aux archives sonores de Saint-Pétersbourg. Dans le cadre de mes recherches, j'ai effectué des séjours d'étude en Géorgie tout comme à Saint-Pétersbourg. A Tbilissi, je suis allée voir plusieurs fois le professeur Josif Megrelidze, le seul survivant de l'équipe, qui m'autorisa à consulter son manuscrit de 1936 contenant de nombreuses informations sur les chanteurs[6].

Constitué de cinq chanteurs, l'ensemble gourien enregistré en été 1935 à Leningrad faisait partie du célèbre Chœur populaire national de Géorgie dirigé à l'époque par Kirile Pachkoria, qui était à cette époque en tournée à Moscou et à Leningrad. Les enregistrements, réalisés à l'initiative d'Evgenij Gippius, alors directeur des archives sonores, eurent lieu les 21 et 31 juillet dans les locaux des archives. Voici les membres de l'ensemble:

1. Vladimer Lazarevich (Ladimer) Berdzenishvili, né en 1895 dans un village proche de la petite ville gourienne de Chokhatauri. Connu depuis 1919 comme chanteur professionnel, il dirigeait l'ensemble gourien. C'était une excellente basse (*bani*), doté d'une voix exceptionnellement étoffée. «Sa voix donnait l'impression que plusieurs basses à voix également fortes chantaient dans le chœur» (Megrelidze 1936: 63).

2. Ermolay Ivanovich (Ermalo) Sikharulidze, né en 1883 à Chokhatauri, interprète de la deuxième voix ou voix principale (*mtkmeli*). Sa voix est décrite comme agréable et plutôt douce (fig. 1).

3. Feofan Ivanovich Lomtatidze (Teopile), né en 1877 près de Chokhatauri, qui avait la réputation d'être un excellent chanteur de la voix supérieure (*krimantchouli*). Il possédait une voix soutenue, claire et de grande portée qui s'harmonisait parfaitement avec celle de Ladimer Berdzenishvili. «Il chante sans effort et, si l'auditeur ignore que Teopile est le chanteur de *krimantchouli*, il pourrait avoir l'impression que celui-ci reste silencieux, alors que la voix de *krimantchouli* atteint son apogée. Il ouvre un tout petit peu la bouche et chante sans remuer les lèvres, avec une voix qui rappelle le son d'une flûte... On ne rencontre pas souvent un bon chanteur de *krimantchouli*, mais un chanteur comme Lomtatidze est vraiment une exception rare» (Megrelidze 1936: 64; fig. 2).

4. Ushangi Simonovich Shevardnadze, né en 1886 près d'Ozurgeti (Gourie du sud) et interprète de la deuxième voix (*mtkmeli*). Il possède une voix légèrement vibrante et plutôt basse, mais qui s'intègre bien au son de l'ensemble.

5. Mikhail Ermolaevich Koroshinadze, né en 1907 près de Chokhatauri et également chanteur de basse (*bani*), le plus jeune du chœur. Sa voix s'harmonisait surtout avec celle d'Ushangi Shevardnadze.

---

[6] Le texte de Josif Megrelidze est intitulé «Chansons gouriennes»; après une brève introduction sur la Gourie, il traite exclusivement des textes des chansons, en particulier des refrains (c'est-à-dire des syllabes dépourvues de signification). Une copie du manuscrit est conservée à Saint-Pétersbourg. Je tiens à remercier le professeur Megrelidze, ainsi que les collaborateurs des archives sonores de St. Petersbourg, de leurs précieux concours.

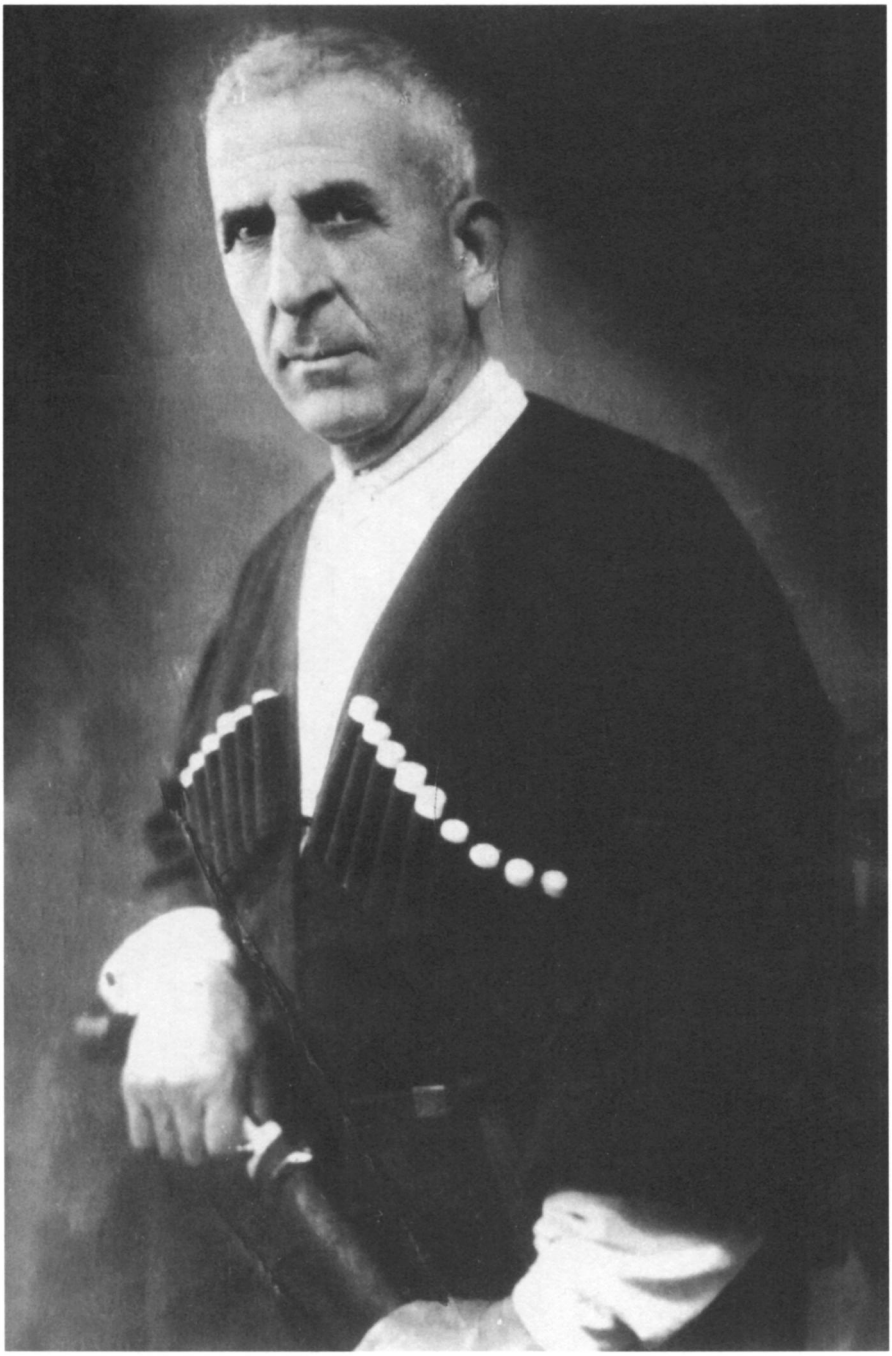


Fig. 2: Teopile Lomtatidze, interprète de la voix *krimatchouli*. S.l.n.d. Don de la famille du chanteur.

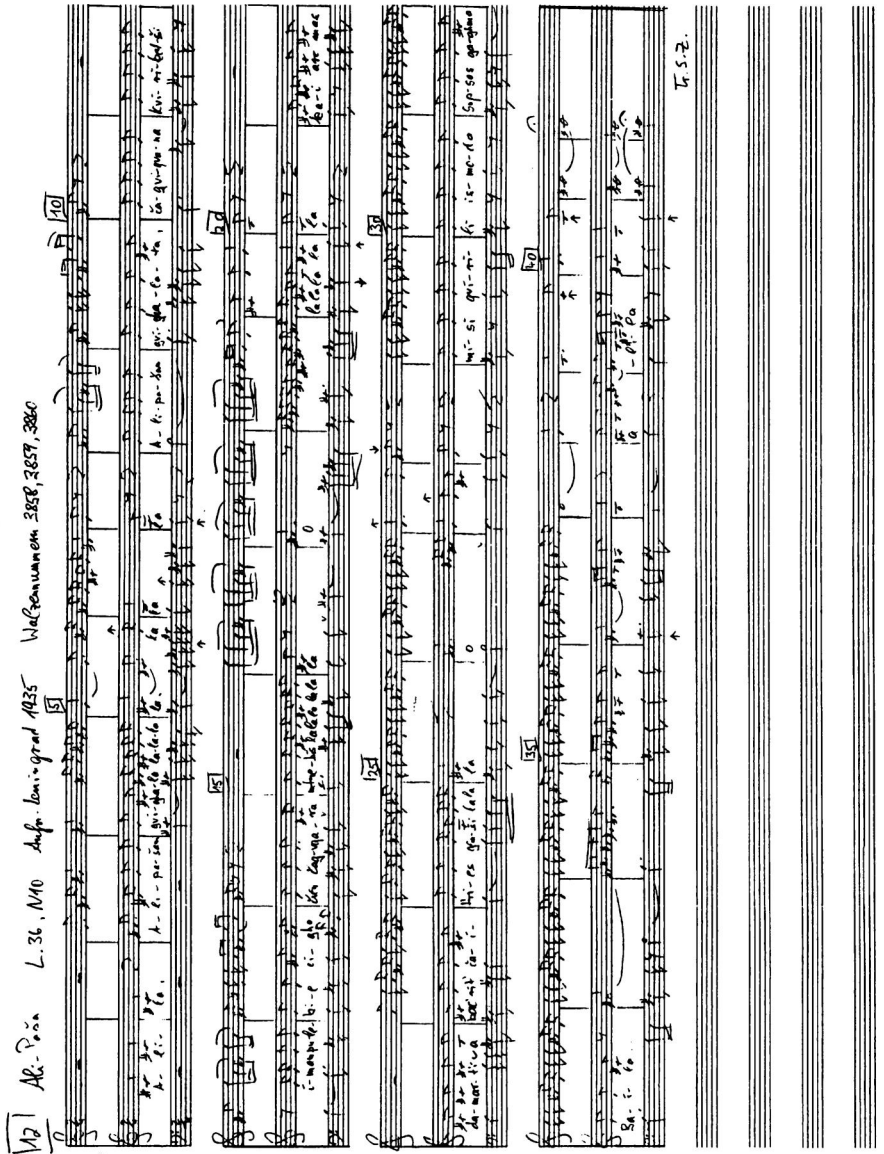


Fig. 3 : «Alipasha», chanson historique gourienne, enregistrée en juillet 1935 aux archives sonores de Léningrad, enregistrement A (de type analytique). Interprètes : *krimanitchouli* (cylindre no. 3858 d) Teopile Lomtatidze ; *mikmeli* (cylindre no. 3859 c) Ermalo Sikharulidze ; *bani* (cylindre no. 3860 d) Ladimer Berdzenishvili.

Les trois premiers chanteurs se connaissaient depuis leur jeunesse et formaient un trio depuis 1905, avant de devenir des professionnels. Pendant les enregistrements de Leningrad, c'est eux qui interprétèrent la plupart des chansons. Les deux autres furent spécialement invités pour la tournée, leur tâche consistant à assurer la partie de chœur *gadatsakhili*, qui n'apparaît pas dans toutes les chansons.

Composé de vingt-trois chansons populaires gouriennes à plusieurs voix, le répertoire enregistré à Léningrad présentait différents genres vocaux. Presque toutes les chansons du répertoire existent dans de nombreuses versions; on en trouve la trace dans des collections plus ou moins anciennes, et il en existe aussi des enregistrements. Parmi elles figurent des chansons de table comme «Mravalzhamier» (Longue vie), des chansons historiques comme «Alipasha», «Hasanbegura» et «Wakhtanguri», ainsi que des chansons saisonnières de la tradition locale, comme «Alilo», un chant de Noël, «Maqruli», un chant de mariage, ou «Agideli», une chanson accompagnant les vendanges; en raison de la situation politique prévalant à l'époque, il y avait aussi une chanson à la gloire de Staline et une à celle de Lénine.

Pour toutes les chansons enregistrées, il existe une version des trois voix enregistrées individuellement et une autre de l'ensemble au complet, réalisée par la suite. Sur les enregistrements individuels, on n'entend que rarement les autres voix, ce qui donne à penser que les phonographes étaient placés à une certaine distance l'un de l'autre. Les transcriptions effectuées sur la base des enregistrements individuels représentent ainsi des versions dont il n'existe pas d'enregistrement d'ensemble. Inversement, on ne trouve pas de transcription des versions d'ensemble, étant donné que les parties sont difficiles à distinguer et que les enregistrements de l'ensemble portent sur des variantes différentes de celles enregistrées séparément.

Prenons comme exemple le chant historique «Alipasha», composé à la fin du siècle passé, qui évoque des épisodes de la guerre russo-turque. En voici le texte:

Alipasham gvighalata,	Ali Pasha nous a trahis,
chagviqvana Kvirikeshi,	il nous a emmenés à Kviriketi;
imam pulebi aigho,	il a pris de l'argent
chven chagvqara mtrebis khelshi,	et il nous a fait tomber entre les mains de [l'ennemi.
kai arc mas damartia;	Mais il ne s'en porte pas mieux,
bacrit chaitries gemshi.	avec une corde ils l'ont traîné dans le bateau.
misi qvirili ismoda.	On l'a entendu hurler
Supsas gaghma Bailetshi.	au delà de la Supsa à Baileti[7].

[7] La traduction est adaptée à celle [en allemand] d'Adolf Dirr (voir Lach 1928: 211). Là, le quatrième vers dit: *chven chagvtia rusis khelshi*, «il nous a fait tomber entre les mains des Russes», comme on le chante d'ailleurs à nouveau de nos jours.

La chanson est composée de trois voix indépendantes:

a) la voix *krimantchouli* (litt. «falsetto pendant lequel on tord le visage») chantée par Teopile Lomtatidze. Elle est la plus aiguë du tissu polyphonique, émettant en l'occurrence des formules très rapides (sauts de septième) dans le registre aigu; mais les notes sont faciles à distinguer, en dépit du caractère extrême du registre et de la vitesse d'exécution. La voix de *krimantchouli* est difficile à chanter, et de bons interprètes ont toujours été rares en Gourie. Dans l'image globale de la chanson, elle remplit une fonction ornementale; c'est pourquoi ses paroles ne forment pas un texte cohérent, mais consistent généralement en des syllabes dépourvues de signification.

b) la voix *mtkmeliou damtskhebi* (litt. «qui commence»), interprétée par Ermalo Sikharulidze et appelée de manière neutre «deuxième voix» dans la documentation; parfois, elle est désignée comme ténor ou voix principale. Ce n'est pas la voix la plus aiguë, bien qu'elle soit notée comme telle dans les chansons dépourvues de voix *krimantchouli*, mais c'est elle qui mène le chant et qui introduit le plus souvent la chanson; c'est aussi la seule voix qui donne le texte complet.

c) La voix *bani* (basse) interprétée par Ladimer Berdzenishvili, qui joue un rôle prédominant par son timbre pénétrant et son registre grave. Un bon chanteur de basse doté d'une riche expérience, comme le fut Berdzenishvili, est indispensable à la bonne exécution d'une chanson gourienne. Dans le chant populaire gourien, à l'opposé de la polyphonie classique européenne, ce n'est pas seulement la voix de basse qui détermine l'harmonie; celle-ci est plutôt produite par l'ensemble des voix, donnant lieu à des accords spéciaux parfois surprenants (*cf.* fig. 3)[8].

Les trois voix furent transcrites individuellement et notées sur portées. Étant donné que les autres voix ne peuvent être entendues que rarement et ne peuvent donc servir de référence, la transcription des voix individuelles est rendue difficile: les gammes ne sont pas tempérées, la hauteur du son est élastique; il en résulte souvent des tournures harmoniques inattendues. Les seuls points de référence sont les fins de phrase où les trois voix sonnent en général à l'unisson ou en intervalle de quinte.

Il n'existe pas de transcription de l'enregistrement complet, qui diffère d'ailleurs à maints égards de la version considérée ici. En l'occurrence, il y a des différences considérables entre les deux versions, chantées l'une après l'autre; ce qui confirme l'idée de la pérennité, à l'époque, de l'improvisation spontanée par les chanteurs, même dans une chanson à plusieurs voix du répertoire standard.

Les enregistrements en question représentent toujours un point fort de la polyphonie gourienne, en raison de la maîtrise virtuose du répertoire, des qualités vocales et de la riche expérience dont les interprètes font preuve dans le chant d'ensemble, et aussi en raison des conditions particulières de l'enregistrement.

---

[8] La terminologie populaire utilisée pour nommer les diverses voix de la polyphonie géorgienne est très riche et n'a pas encore été étudiée complètement. Je me base ici sur des informations et des explications qui me furent communiquées de vive voix par Edisher Garakanidze. Pour l'harmonie des chansons populaires géorgiennes, voir Jordania (1987: 47ss).

Les enregistrements actuels

Grâce à l'appui financier de la Deutsche Forschungsgemeinschaft, j'ai pu effectuer en juin 1991 un séjour de terrain en Gourie, en collaboration avec le département de folklore du Conservatoire national de Tbilissi[9]. Notre destination fut la petite ville de Chokhatauri en Gourie du nord, d'où étaient originaires la plupart des interprètes des enregistrements de 1935. Nous avions l'espoir d'y trouver le plus grand nombre possible de variantes des chants enregistrés à Leningrad, et de recueillir davantage de renseignements sur les chanteurs, ainsi que sur les répertoires d'alors et d'aujourd'hui. Pour obtenir les meilleurs enregistrements possibles, nous avons utilisé simultanément trois appareils, un AIWA-DAT Recorder pour l'enregistrement de l'ensemble au complet et deux magnétophones à cassettes Sony WM-D6C munis chacun d'un mini-microphone par canal à attacher à la chemise du chanteur, pour l'enregistrement des voix individuelles. L'étude des enregistrements anciens nous avait appris qu'il est malaisé de transcrire une voix indépendamment des points de repère fournis par les autres voix. C'est pourquoi nous n'avons pas complètement séparé les voix mais enregistré chacune d'entre elles sur un canal, si bien qu'on peut aussi en entendre deux en stéréo[10].

Le résultat de la mission fut tout à fait positif: à Chokhatauri et dans les environs, nous avons pu enregistrer 78 chansons gouriennes interprétées par des chœurs (professionnels ou non) aussi bien que par des chanteurs individuels formant des trios. Nous avons réussi, entre autres, à enregistrer une quarantaine de variantes des quinze chansons de la collection d'Emsheimer; certaines d'entre elles ne furent chantées qu'une fois, d'autres cinq ou même six fois. Il est apparu que seules deux chansons («Agideli» et «Chokhataura») étaient tout à fait inconnues dans le répertoire actuel; les chansons sur Lénine et Staline étaient connues, mais pour des raisons évidentes, on ne tenait plus à les interpréter. Trois autres chansons ne purent pas être enregistrées, car elles exigeaient de meilleurs interprètes de *krimantchouli* qui, malades, n'étaient pas disponibles lors de notre passage.

Parmi les chansons dont nous avons pu recueillir plusieurs versions, il y a «Alipasha», enregistrée en trois formations: 1. le Chœur des vétérans du travail et de la guerre, à Chokhatauri, composé exclusivement d'hommes âgés; 2. les membres de l'ensemble vocal le plus largement connu localement, l'ensemble Guria, qui a déjà réalisé un disque; 3. trois hommes âgés entre 70 et 90 ans, originaires du village de Tsipnari près de Chokhatauri, qu'on fit venir spécialement – l'un d'eux fut même arraché à son lit de malade – pour chanter pour nous. D'une manière générale, la comparaison des ensembles et des répertoires a révélé que les chanteurs

---

[9] Je tiens à remercier vivement tous les membres de l'équipe, les hôtes géorgiens et tout spécialement Edisher Garakanidze qui prépara et organisa la mission.

[10] Je tiens à remercier Simha Arom (Paris) pour ses nombreux conseils pratiques en vue de la préparation de notre mission.

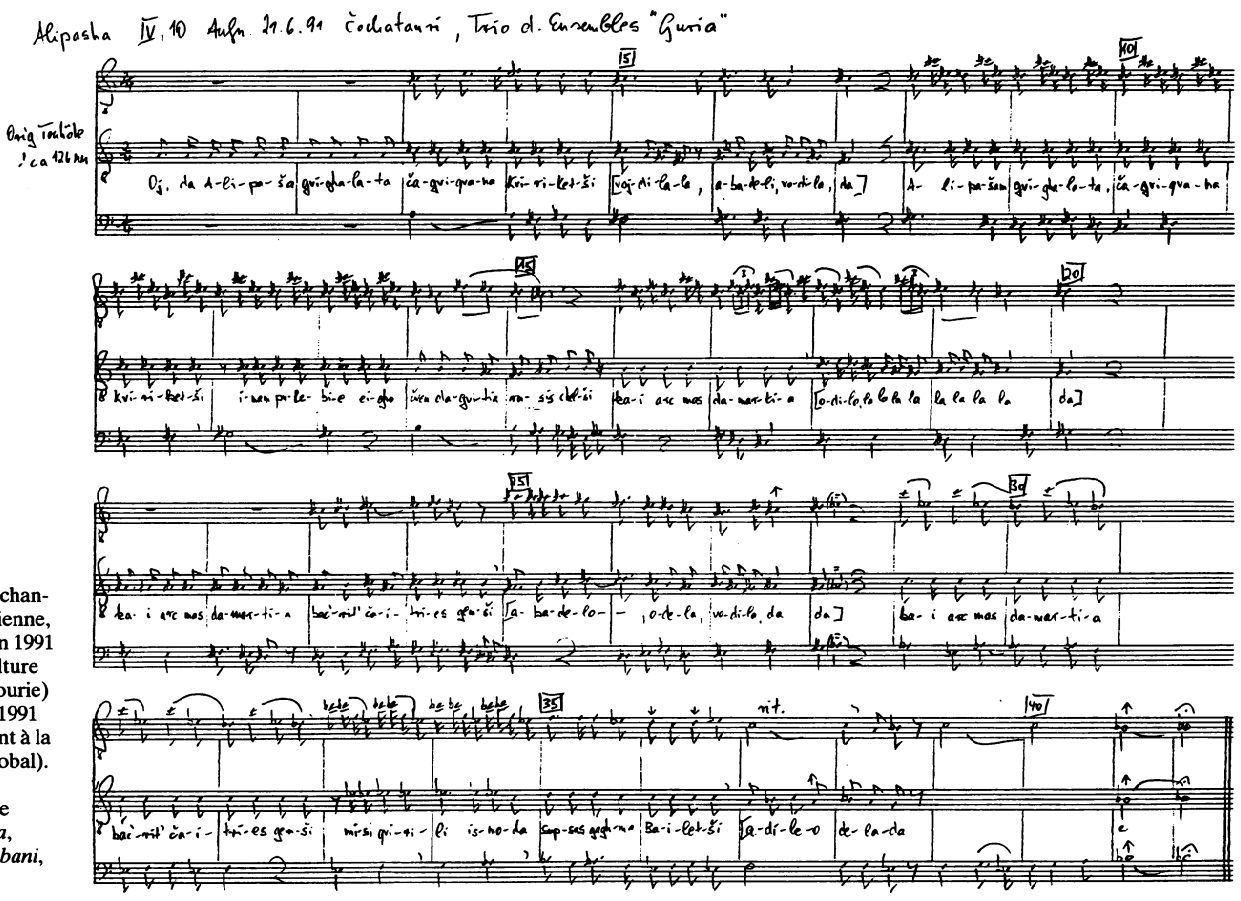


Fig. 4 : « Alipasha », chanson historique gourienne, enregistrée le 21 juin 1991 à la maison de la culture de Chokhatauri (Gourie) par S. Ziegler (juin 1991 IV.10, enregistrement à la fois analytique et global). Interprètes : *krimantchouli*, Ivane Gudavadze ; *tskheba*, Wazha Gogoladze ; *bani*, Tariel Kilasonia.

plus âgés (ici: formations 1 et 3) connaissaient des versions plus anciennes des chansons, voire même les versions chantées en 1935, bien que d'une façon moins parfaite. Pour une comparaison avec les enregistrements anciens, j'ai choisi la version no. 2 (*cf.* fig. 4), car les membres de cet ensemble étaient les seuls à atteindre, du point de vue de leurs qualités vocales, de leur assurance et de leur maîtrise du répertoire, un niveau comparable à celui des enregistrements anciens. Cette version d'«Alipasha» fut enregistrée le 21 juin 1991 à la maison de la culture de Chokhatauri, avec un trio de l'ensemble Guria, dont les membres se considéraient d'ailleurs tous comme solistes. La voix principale (*tskheba*) était tenue par Wazha Gogoladze, le directeur de l'ensemble, la voix de *krimantchouli* par Ivane Gudavadze, et la voix de basse *bani* par Tariel Kilasonia. Selon la pratique actuellement en vigueur, «Alipasha» figure dans notre enregistrement avec une autre chanson gourienne, «Adila».

La comparaison

Les matériaux disponibles autorisent une comparaison portant sur toutes sortes d'aspects. Indépendamment de la qualité technique, les différences entre les enregistrements de 1935 et notamment ceux de 1991 concernent, non seulement les interprètes, mais encore le mode d'exécution de la chanson du point de vue de la conduite de la voix, des échelles, de l'harmonie et des formules utilisées. Sans anticiper sur un ouvrage en cours de rédaction, je me bornerai ici à faire ressortir quelques points saillants, en prenant comme exemple la chanson «Alipasha».

Dans la version ancienne de cette chanson, les voix évoluent d'une manière plus complexe que dans la nouvelle. Par exemple, le chanteur de la voix de *krimantchouli* enregistré en 1935 effectuait les sauts de septième plus fréquemment et avec plus de précision tonale et rythmique que le chanteur enregistré en 1991, qui n'était pas sûr de lui et n'exécutait qu'occasionnellement des sauts de septième à la manière traditionnelle (mesures 8-13, 33-34). Dans la version ancienne, le chanteur de la voix principale (*damtskhebi*) ne se borne pas à réciter le texte à une hauteur du son déterminée, mais il développe aussi des formules mélodiques (mesures 12-16, 33-37) qui rendent le texte secondaire. La cohérence des voix devient ainsi plus difficile à assurer, car pareille liberté vocale n'est possible que si chaque chanteur s'est bien familiarisé avec la façon dont ses collègues structurent leur partie et que tout l'ensemble a acquis une certaine routine dans le chant collectif. Quant à la voix de basse *bani*, on constate une évolution rythmique et harmonique progressive vers une fonction d'appui: dans la version ancienne prédominent des sections mélodiques avec des notes d'une durée plus brève, tandis que dans la version plus récente, les notes sont d'une durée plus longue, accentuant l'univocité des harmonies (mesures 10-15, 29-37). Cela résulte en partie aussi du tempo plus rapide de l'enregistrement récent. Une telle accélération des tempos, ainsi que l'élévation de la hauteur du son absolue, loin d'être des cas isolés, représentent actuellement une tendance générale.

Une comparaison des voix individuelles montre que l'indépendance de chaque voix était jadis nettement plus marquée. La qualité professionnelle et la grande expérience dans le chant d'ensemble que possédaient les interprètes de 1935 étaient une base idéale pour l'improvisation individuelle dans les limites de la version établie. Elle se manifeste par une plus grande liberté dans l'ornementation de la mélodie, par des tournures inattendues dans la construction des harmonies et une plus grande liberté de modulation, par des échelles hautement variables et difficiles à fixer par écrit (il ne s'agit pas de la gamme tempérée largement connue aujourd'hui), et par le fait qu'une chanson n'est jamais répétée mais émerge en des variantes toujours renouvelées. Les versions actuelles, en revanche, surtout celles interprétées par des ensembles folkloriques nationaux, représentent le plus souvent des versions standardisées laissant peu de place à l'improvisation individuelle. De ce fait, elles ne sont donc plus caractéristiques d'une région, voire d'un chanteur spécifique, mais sont interprétées d'une manière uniforme à travers tout le pays. Ainsi, les versions des chansons présentées par l'ensemble Guria diffèrent souvent considérablement de celles que nous avons enregistrées à Chokhatauri avec des chanteurs moins professionnels et souvent plus âgés. Il semblerait que les versions autochtones ne soient que très rarement devenues des modèles dont s'inspirent les ensembles locaux; on a plutôt tendance aujourd'hui à se baser sur les versions de plus en plus standardisées des chansons du répertoire des ensembles folkloriques nationaux.

Les enregistrements de 1935 furent réalisés avec les chanteurs gouriens les plus célèbres de leur temps, tous des professionnels. Aujourd'hui, de tels interprètes sont rares. On trouve encore de bons chanteurs, mais la plupart d'entre eux font partie d'ensembles, si bien qu'ils ont peu de possibilités d'élaborer leurs propres variantes. En raison d'une mobilité accrue, on ne rencontre plus guère aujourd'hui des chanteurs qui forment depuis longtemps une communauté de chant (parents, amis de jeunesse, collègues de travail), comme c'était le cas jadis. Nos recherches montrent que de telles communautés n'ont survécu que parmi les hommes âgés qui, ayant perdu leurs qualités vocales, ne peuvent ainsi plus être choisis pour des enregistrements. Les séances d'enregistrement organisées avec des chanteurs maîtrisant bien le répertoire mais ne se constituant en ensemble que pour la circonstance ne donnent jamais de résultats aussi satisfaisants que celles réalisées avec des interprètes chantant ensemble depuis des années et unis par d'autres liens que ceux de la pratique vocale commune [11].

Pour placer l'analyse des deux versions d'«Alipasha» dans un contexte musico-historique plus large et compléter ainsi la comparaison, voyons brièvement quelques-unes des nombreuses variantes de cette chanson nous paraissant significatives.

---

[11] Des entretiens avec des chanteurs à Chokhatauri ont révélé que beaucoup d'entre eux formèrent jadis leur propre trio dont les membres se sont dispersés depuis. Ainsi nous raconta-t-on à propos de deux trios que nous avons enregistrés, que notre mission leur avait donné pour la première fois depuis deux ans l'occasion de chanter ensemble.

Fig. 5: Ensemble gourien dirigé par Artem Erkomaishvili. Géorgie, 1927.

Les notations les plus anciennes que j'aie pu trouver proviennent d'une des collections de 1910 du compositeur et musicologue géorgien Zakhari Paliashvili (Paliashvili 1910: 24ss). Ici, la ligne mélodique des voix est assez simple en comparaison avec les deux versions mentionnées plus haut; en particulier la voix la plus aiguë ne présente aucun caractère du type *krimantchouli*. D'autre part, la forme rythmique et harmonique de cette transcription donne une image nettement simplifiée. Impossible de savoir si, dans le cas présent, c'est la notation qui a été simplifiée, ou si la chanson a été interprétée dans une variante tout différente, étant donné que les documents sonores correspondants ont disparu.

Une version incomplète se trouve aussi chez Lach (1928: 93) qui n'a transcrit que la voix principale (*damtskhebi*), c'est-à-dire celle qui fournit le texte complet. Comme dans d'autres versions, les formules mélodiques assorties au texte en continu sont plutôt conçues sous forme de récitatif, tandis que celles accompagnant des syllabes dépourvues de signification montrent plus de mouvement. Cette version ne figurant pas parmi les chansons sélectionnées pour l'enregistrement, nous ne pouvons pas en dire davantage.

Une version fort intéressante fut publiée par Siegfried Nadel (1933: 18ss) sur la base des enregistrements que la Berliner Phonogrammkommission entreprit, en 1918, avec des prisonniers de guerre russes en Allemagne. Au département d'ethnomusicologie du Musée d'ethnographie de Berlin (l'ancien Phonogrammarchiv

de Berlin), une copie de cet enregistrement a été trouvée sous forme de bande magnétique (cote actuelle: WU 0183 II). Une comparaison du document sonore avec la transcription établie par Nadel montre toutefois combien il est difficile de transcrire cette chanson, ne serait-ce que du point de vue de la partition: un étranger à cette musique – comme Nadel – n'est pas en mesure de savoir quelle voix chante quelle note et quelle est l'évolution mélodique de chaque voix, si bien que la transcription de Nadel diffère considérablement de toutes les autres.

Une variante géorgienne récente est la transcription réalisée par Anzor Erkomaishvili (1980: 50ss). Ce natif de la Gourie du sud a relancé avec son ensemble Rustavi la tradition vocale séculaire de sa famille. La version notée par lui ne diffère que légèrement de celle que nous avons enregistrée avec l'ensemble Guria. Grâce à des tournées, à des émissions de radio et à des disques, les variantes de l'ensemble Rustavi sont connues à travers toute la Géorgie et sont devenues des modèles auxquels se réfèrent de nombreux ensembles locaux.

Pour ce qui est des documents sonores, hormis ceux réalisés par la Berliner Phonogramm après la Première Guerre mondiale, un disque de 1907 réédité en 1987 mérite d'être signalé (*cf.* Erkomaishvili 1987, pl. IV, n° 3). Ici, la chanson «Alipasha» est interprétée par un trio de Gourie du sud, célèbre à l'époque, constitué par Joseb Khukhunaishvili (voix principale), Almaskhan Kukhunaishvili (*krimantchouli*) et Besarion Khukhunaishvili (*bani*), tous de la même famille et considérés comme les meilleurs chanteurs gouriens de l'époque. Les deux versions figurant sur le disque – d'ailleurs très bien restituées – représentent des variantes autonomes de la chanson; seule la seconde rappelle la version que j'ai enregistrée en 1991 avec l'ensemble Guria (fig. 5).

«Alipasha» apparaît également sur de nombreux nouveaux disques 33 t. et CD présentant des chansons populaires géorgiens. Dans la plupart des cas, elle est assortie de la chanson «Adila», qui figure également dans la collection d'Emsheimer, mais à l'époque comme chanson autonome. Dans ses versions actuelles, cette chanson combinée «Adila-Alipasha» témoigne d'une nette tendance à l'uniformisation, perceptible dans les transcriptions aussi bien que dans les documents sonores.

Notre comparaison de documents écrits et sonores relatifs à la même chanson sur une durée de 85 ans montre clairement qu'aucune des versions n'est semblable, mais que chacune d'entre elles comporte des traits distinctifs. Ainsi, chaque chanson ne relève pas seulement d'une tradition locale spécifique (dont il reste encore à déterminer l'étendue exacte pour les chansons gouriennes), mais elle est encore façonnée par la personnalité des chanteurs.

Conclusion

L'analyse comparative d'enregistrements anciens et récents est pertinente pour l'étude d'une forme de polyphonie complexe comme celle de Gourie, car l'état actuel de la pratique vocale se précise si on la considère par rapport à ses déve-

loppements historiques. Le principal avantage de notre étude, à savoir l'existence d'enregistrements anciens et récents aussi bien que d'enregistrements analytiques, permet des recherches spécifiques que d'autres matériaux sonores historiques n'autorisent pas nécessairement. Par conséquent, ses résultats ne doivent pas être extrapolés sans autre à d'autres domaines de recherche. La découverte de nouvelles possibilités techniques de restauration des documents sonores anciens, pourtant encore controversées actuellement, ouvre de nouvelles voies à l'ethnomusicologie au delà du cadre géographique étroit de la polyphonie géorgienne, susceptibles d'encourager de manière décisive la comparaison musicologique dans une perspective historique.

Références

BRANDL Rudolph M.
1986 «Ethnohistorie des Schalls – Fragen zu einem besonderen Quellentypus». *Musicologica Austriaca* 6: 173-96.

CHKHIKVADZE Grigol
1980 «Georgia – Folk Music». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 19: 361-68.

ERKOMAISHVILI Anzor
1980 *Kartuli khalkhuri simgherebi (guruli).* [*Chansons populaires géorgiennes de la Gourie*]. Tbilissi: Khelovneba.
1987 *Pirveli grampirpitebi sakartveloshi* [*Les premiers disques géorgiens*] 1907-1914. Plaquette accompagnant les disques Melodija M30 46903 009 – M30 46911 000. Tbilissi: Khelovneba.

KADEN Christian
1990 «Die "Geburt" des neuzeitlichen Musikbegriffs nach dem Zeugnis alltagssprachlicher Quellen». *Beiträge zur Musikwissenschaft* 32(4): 262-73.

JORDANIA Iossif
1984 «Le chant populaire géorgien, origines, évolution et tendances actuelles». *Revue internationale des sciences sociales* XXXVI(3): 569-81.
1989 *Gruzinskoe traditsionnoe mnogogolosie v mezhdunarodnom kontekste mnogogolosnykh kultur (K voprosu genezisa mnogogolosiya)* [*La polyphonie géorgienne traditionnelle dans le contexte international des cultures polyphoniques (A propos de l'origine de la polyphonie)*]. Tbilissi: Izdatelstvo Tbilisskogo universiteta (en russe).

LACH Robert
1928 *Gesänge russischer Kriegsgefangener. III. Band: Kaukasusvölker. 1. Abt.* «Georgische Gesänge». Transkription und Übersetzung der georgischen Texte von A. Dirr. Wien (55. Mitteilungen der Phonogramm-Archivs-Kommission).

MEGRELIDZE Josif
1936 *Guriiskie pesni* [*Chansons gouriennes*]. I: *Issledovanie i teksty* [*Études et textes*]. Texte dactylographié inédit.

NADEL Siegfried F.
1933 *Georgische Gesänge. Lautabteilung.* Leipzig: Kommissionsverlag Otto Harrassowitz.

PALIASHVILI Zakhari
1910 *Kartuli khalkuri simgherebi* [*Chansons populaires géorgiennes*]. Tbilissi.

SCHÜLLER Dietrich
1974 «Die Schallaufnahme als Quelle für die Ethnohistorie». *Wiener Ethnohistorische Blätter*, Beiheft 3: 33-38.

SIMON Artur
1986 «Some possibilities and limitations of historical studies in music cultures with oral/aural traditions». In: *The Oral and the Literate in Music* (Y. Tokumaru & O. Yamaguti Eds). Tokyo: Academia Music Ltd., p. 440-52.

SUPPAN Wolfgang
1991 «Publications and activities of the ICTM Study Group on historical sources of folk music». *Yearbook for Traditional Music* 23: 189-94.

THIEL Helga
1986 «Sound documents of the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences as a means of instruction within informal musical education». *Ethnomusicology* 30(3): 387-93.

ZIEGLER Susanne
1990 «The Discovery of Georgian Polyphony. Varying Trends in a Century of Research». In: *Prepublication of the VIIth European Seminar in Ethnomusicology* (Berlin, October 1990), p. 509-16.

MONOPHONIE, HÉTÉROPHONIE ET POLY(?)PHONIE DANS LE JEU DU VIOLON TRADITIONNEL EN POLOGNE *

Ewa Dahlig

Dans la musique traditionnelle polonaise, le violoniste, ou plutôt le violoneux, semble jouer un rôle capital; rares sont en effet les ensembles qui s'en passent. Même un seul instrument d'accompagnement suffit pour constituer, avec le violon, l'ensemble le plus simple.

L'accompagnement assume deux fonctions fondamentales. La première, particulièrement importante pour la musique de danse prépondérante dans la musique populaire instrumentale en Pologne, consiste à donner le rythme. L'accompagnement rythmique, joué principalement sur le petit tambour sur cadre tendu d'une seule membrane, assure l'organisation temporelle, c'est-à-dire horizontale, du jeu musical.

Le second type d'accompagnement est un bourdon continu ordonnant, non pas le temps mais l'espace sonore. Servant de point de référence à la ligne mélodique, le bourdon assure l'organisation verticale de l'interprétation.

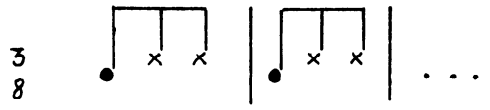
Dans la Pologne ancienne, les types d'accompagnement que je viens d'évoquer étaient fort répandus. Une gravure sur bois du XVIIe siècle représentant un couple de danseurs et un ensemble composé d'une cornemuse, d'une vièle, d'une flûte à une main et d'un tambour atteste que l'accompagnement purement rythmique et le bourdon pouvaient coexister. Si cette pratique n'a pas perduré, il n'en existe pas moins actuellement un type d'accompagnement combinant les propriétés de l'un et de l'autre, à savoir un bourdon rythmique qui ordonne la structure musicale à la fois verticalement et horizontalement.

A l'exception de certaines localités dans l'ouest et le sud de la Pologne où l'on rencontre des ensembles à bourdon composés d'un violon et d'une cornemuse, le bourdon rythmique est prédominant dans tout le pays. Il semble en exister trois variantes de base, que je désignerais par les qualificatifs suivants: bourdon de timbre, bourdon de hauteur de son, et bourdon harmonique.

En ce qui concerne le bourdon rythmique de timbre, il est exécuté sur un petit tambour à une membrane auquel sont attachées des cymbalettes. Son rôle peut se limiter à une seule mesure (exemple 1), mais il peut aussi introduire des motifs sophistiqués. Le témoignage le plus ancien quant à l'utilisation du tambour comme instrument accompagnant la musique de danse populaire remonte au XVIe siècle. Mais cette pratique peut fort bien être plus ancienne.

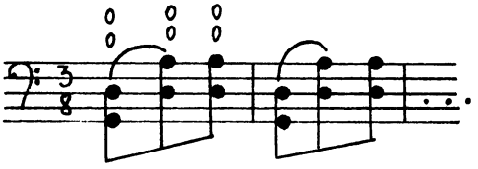
---

* Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff.



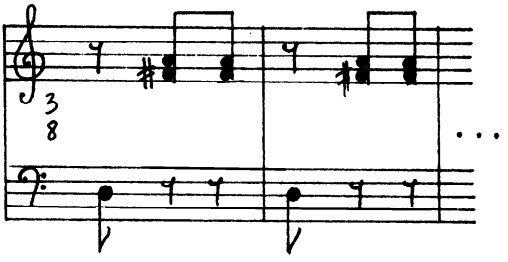
Exemple 1 : Bourdon rythmique de timbre (tambour).

Un bourdon rythmique de hauteur de son est un *ostinato* joué sur les cordes à vide de l'instrument de basse (exemple 2). L'histoire de la partie de basse demeure un mystère. Bien que les sources iconographiques les plus anciennes représentant des contrebasses populaires datent du XVIIIe siècle, il est probable que diverses formes plus rudimentaires aient rempli une fonction similaire dans un passé plus reculé.



Exemple 2 : Bourdon rythmique de hauteur de son (contrebasse).

Le bourdon rythmique harmonique est généralement exécuté sur le second violon, et dans le sud-est de la Pologne où l'on pratique le tympanon, il l'est également sur ce dernier. Ce type d'accompagnement appelé *sekund* est réduit à une formule rythmique en contre-temps jouée en double corde qui correspond du point de vue harmonique à la ligne mélodique (exemple 3). Il utilise le plus souvent des tierces, mais aussi des sixtes, des quintes et des septièmes, exceptionnellement des quartes. D'une manière générale, on constate une tendance à l'ergonomie maximale. Le second violoneux essaie d'éviter tout changement de corde, dans la mesure du possible. Habituellement, il joue les cordes de la et de ré, ou celles de ré et de sol, tout en créant des intervalles suivant le déroulement harmonique de la mélodie. Ce type d'accompagnement, rigoureusement lié à l'interprétation en majeur-mineur du répertoire, ne remonte pas plus loin que la seconde moitié du XIXe siècle. Dans de nombreuses localités, il est d'émergence assez récente. Il convient de mentionner les survivances d'une pratique apparemment plus ancienne : un accompagnement en contre-temps joué en double corde accidentelle.



Exemple 3 : Bourdon rythmico-harmonique (contrebasse et violon).

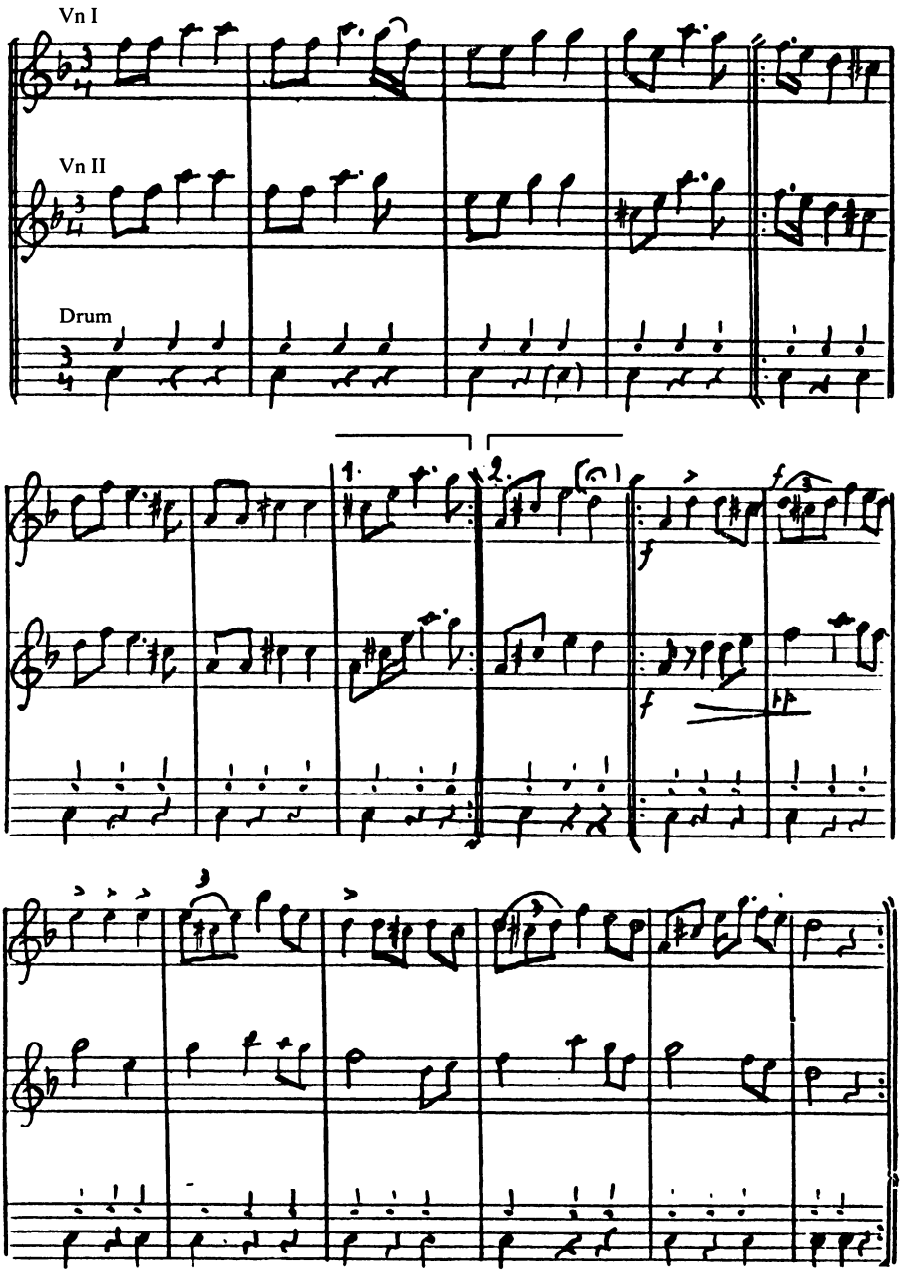
Fig. 1 : Kazimierz Czubakowski, tambour sur cadre, et Marian Bujak, violon. (Szydłowiec, 1981). Photo : Ewa Dahlig.

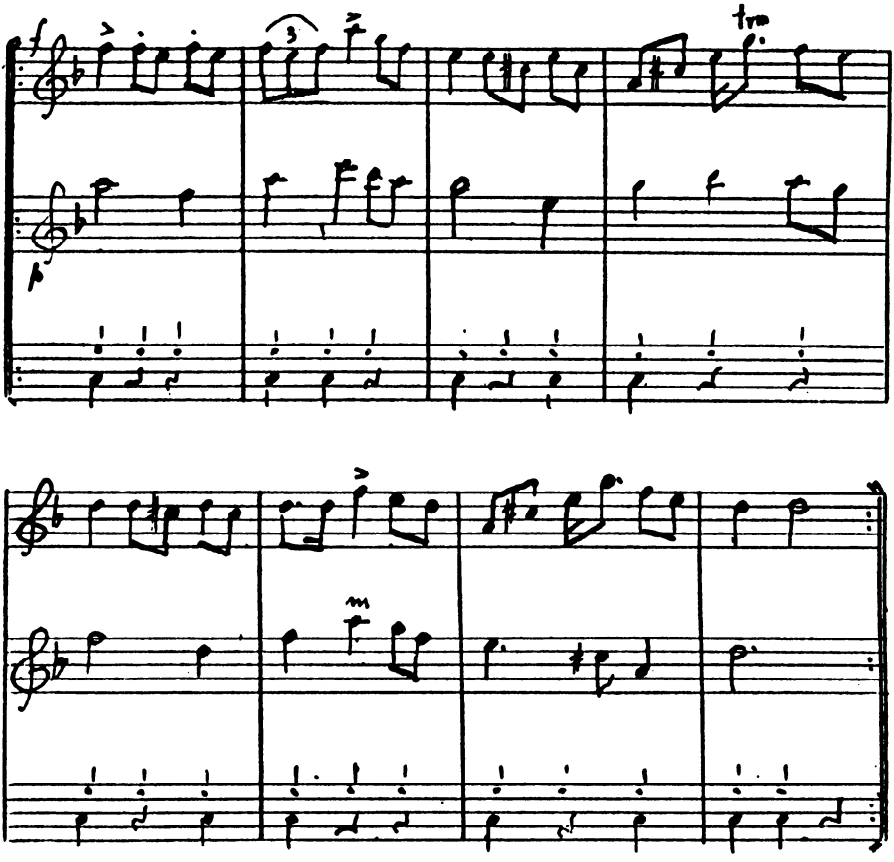
Lorsque le second violon se joint à l'ensemble, le rôle de la contrebasse n'est que de marquer le rythme. Ces deux instruments créent, d'une façon complémentaire, l'ensemble de la structure rythmique et harmonique, si bien que le contrebassiste doit presser les cordes.

Mais le second violon peut aussi jouer *obligato*, ce qui double la mélodie à l'octave inférieure, parfois aussi à un intervalle de tierce ou de sixte. Comme le second violoneux est généralement moins habile que le premier, il faut que leurs parties respectives soient clairement différenciées.

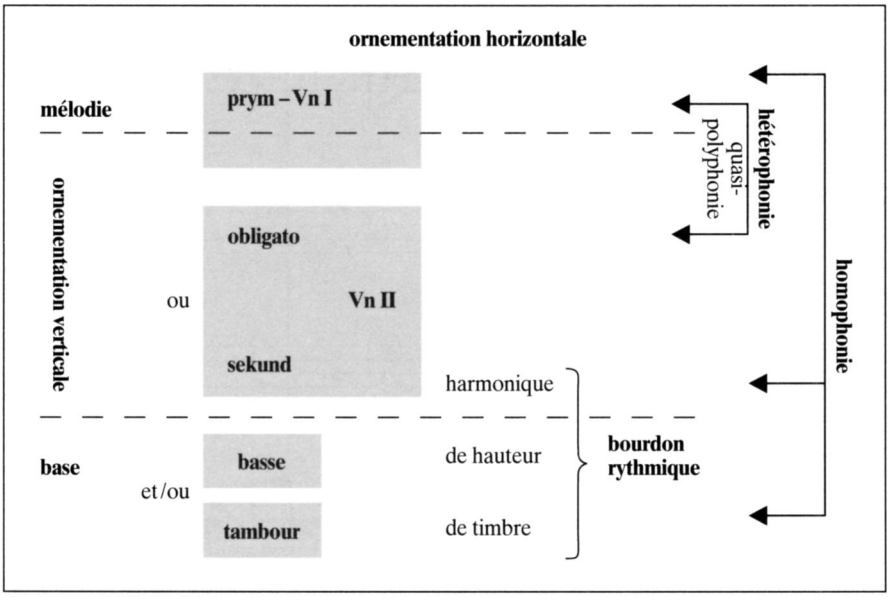
Considérons maintenant les résultats d'une superposition des parties individuelles (exemple 4). La texture musicale implique deux strates obligatoires, la mélodie et la base, c'est-à-dire un, deux et parfois même trois types de bourdon rythmique. Ce dernier est si nécessaire que – d'après un de nos informateurs – le manque d'instruments d'accompagnement amena un participant lors d'une fête où l'on dansait, à frapper le rythme sur les cordes graves du violon qui ne sont pas utilisées dans le jeu. Deux personnes créaient ainsi les deux strates obligatoires sur le même instrument.

La troisième strate est une ornementation verticale facultative, dont des éléments apparaissent même si l'ensemble ne compte qu'un seul violon ; aucun bon joueur ne se limite, en fait, à ne produire que la simple mélodie. Lorsqu'il joue sur l'accompagnement d'une contrebasse ou d'un tambour, le violon doit montrer toute sa créativité et toute sa virtuosité s'il souhaite correspondre à l'idéal esthétique populaire, qui consiste à créer une texture musicale d'une grande densité horizontale aussi bien que verticale. Horizontalement, la mélodie est remplie de


Vn I
Vn II
Drum
1.
2.
f
f
f



«Teatr Ludowy», 1933, N° 3, pp. 34-35.



Exemple 4 : Stratification de l'espace sonore dans les ensembles à cordes de Pologne.

mélismes et de formules rythmiques ; verticalement, elle l'est de ce qui reste d'un bourdon exécuté sur les cordes à vide. Le jeu en cordes doubles apparaît aussi occasionnellement. D'une manière générale, on constate la règle suivante : moins l'ensemble compte d'instruments, plus la partie du violon est ornée et présente.

Dans les ensembles à deux violons, le meilleur (*prym*) n'a plus besoin d'orner la mélodie verticalement ; c'est le second violon qui s'en charge. Selon qu'il joue un *sekund* non harmonique ou harmonique, voire un *obligato*, le remplissage vertical peut être de nature quantitative ou qualitative.

S'il n'y a que les strates obligatoires, une partie de violon reste monophonique et se déploie sur l'arrière-fond d'un bourdon de timbre ou de hauteur de son. Il en résulte alors l'homophonie. La même chose se passe lorsque la partie appelée *sekund* se joint à la structure. Si toutefois le second violon introduit l'*obligato*, on constate l'émergence de rapports hétérophoniques.

On le voit clairement : dans les ensembles à violon polonais, il n'y a pas de jeu polyphonique au sens strict du terme. De plus, la polyphonie en tant que telle est étrangère à la culture musicale populaire de Pologne. Cependant, dans le répertoire instrumental traditionnel fondé principalement sur des modèles vocaux, il y a quelques symptômes de quasi-polyphonie, c'est-à-dire des tentatives allant dans le sens d'une différenciation partielle des parties mélodiques.

Tout d'abord, même si l'ensemble ne compte qu'un seul violon, on voit que son rôle consiste à transformer le modèle vocal plutôt qu'à le reproduire. Si les versions vocale et instrumentale de la mélodie apparaissent simultanément, on constate que l'instrument joue le rôle d'un riche contrepoint. Or, comme il sont

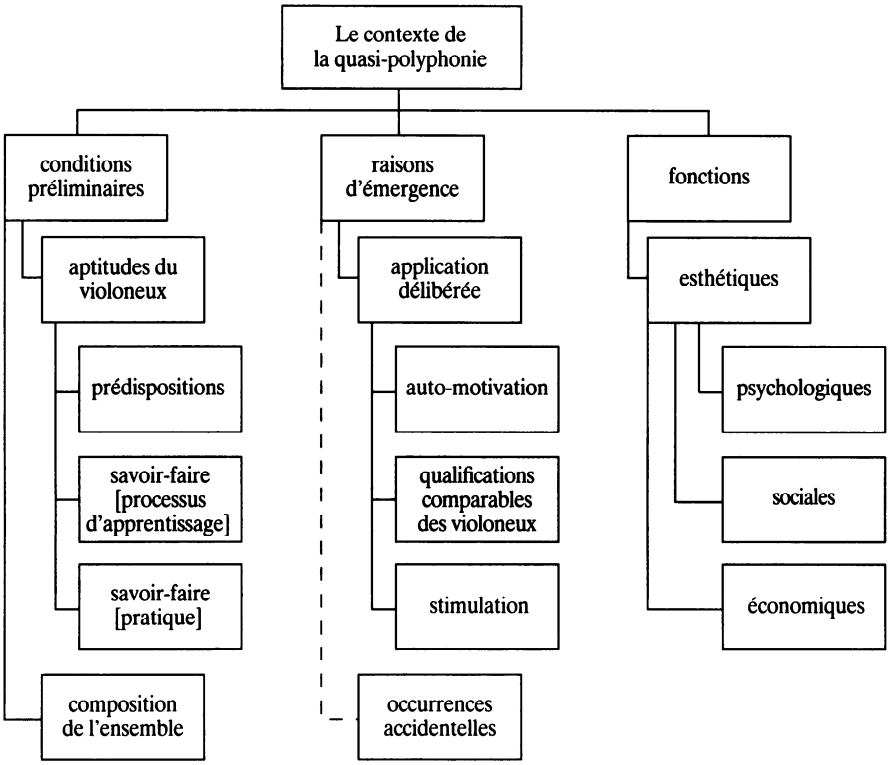
Fig. 2: Wincenty Oleszczak, premier violon, Franciszek Paluch, tambour sur cadre, Tadeusz Oleszczak, *sekund*. (Biłgoraj, 1982). Photo: Ewa Dahlig.

interprétés en alternance (et que parfois la version vocale est omise) il faudrait peut-être parler ici d'une quasi-polyphonie non synchronique. Il faut admettre, bien sûr, que les voix, qui ne résonnent que dans l'esprit des musiciens, soient incluses dans notre concept de polyphonie.

Deuxièmement, lorsque le joueur d'*obligato* veut rendre sa partie moins schématique, ses tentatives de différencier la ligne mélodique apparaissent comme des éléments d'une quasi-polyphonie.

La quasi-polyphonie, comprise ici comme le niveau le plus élaboré de l'hétérophonie, s'intensifie au fur et à mesure que s'accroît la densité horizontale des deux parties de violon. Les raisons de ce phénomène sont assez complexes, et elles obéissent à divers facteurs (exemple 5).

Certaines conditions préliminaires doivent être remplies pour qu'il puisse y avoir polyphonie. Tout d'abord, pour devenir un bon joueur de *prym*, le violoneux doit avoir des aptitudes physiques et psychiques. L'étape suivante consiste à suivre un apprentissage, puis à se développer en passant par toute la hiérarchie de la pratique musicale. De nombreux violoneux affirment que, même lorsqu'ils savaient jouer correctement du violon, ils devaient commencer par jouer du tambour ou de la contrebasse. Puis, après quelque temps passé à exécuter la partie de *sekund* ou d'*obligato*, ils étaient plus ou moins préparés pour être joueurs de *prym*. Ainsi la capacité de «polyphoniser», point culminant du développement de la personnalité du joueur de violon, émerge seulement à un moment déterminé de sa vie.



Exemple 5: Le contexte de la quasi-polyphonie dans les ensembles à cordes de Pologne.

Il y a aussi des conditions d'ordre social. Seuls les paysans les plus aisés pouvaient engager de grands ensembles comprenant plus d'une partie mélodique. Ainsi peut-on dire qu'il n'y avait guère de polyphonie pour les pauvres...

Il y a deux raisons à la polyphonie (ou à l'hétérophonie, si l'on se place au niveau inférieur). Son application peut répondre aux motivations du joueur qui tente de satisfaire ainsi ses besoins d'expression et de créativité. Un autre facteur est l'existence de qualifications et d'aspirations comparables entre deux violoneux appartenant au même ensemble, mais c'est assez rare, car chaque bon violoneux essaie de former son propre ensemble plutôt que de jouer l'*obligato* dans un autre. Il y a toutefois des ensembles de familles où deux frères jouent en alternance les parties de *prym* et de *sekund/obligato*.

Dans les bons ensembles, les musiciens s'inspirent mutuellement et sont motivés par l'événement musical et la danse. Certains, en particulier les violoneux, semblent même tomber dans un état proche de la transe. Un autre facteur de stimulation est la concurrence entre ensembles. L'événement musical et choréographique le plus important dans la vie des paysans était la noce. Juste après la cérémonie, on se rendait à l'auberge la plus proche, où les invités et les ensembles

de diverses noces avaient l'habitude de se retrouver. Les musiciens devaient rivaliser, car le meilleur ensemble était le mieux rémunéré.

Mentionnons en passant l'hétérophonie accidentelle résultant d'une erreur, d'une confusion, d'un mauvais accord ou même de l'incompétence du joueur d'*obligato*.

Les fonctions de la quasi-polyphonie sont strictement liées aux circonstances de son application, déjà évoquées. La fonction esthétique, c'est-à-dire le fait d'embellir le jeu musical, est ici la plus évidente. Mais elle est complétée par des effets non musicaux d'ordre psychologique, social et aussi économique. La créativité satisfait les besoins affectifs des violoneux, mais elle contribue aussi au prestige qu'ils acquièrent face à la société locale, prestige qui entraîne à son tour un revenu plus élevé.

En résumé, la quasi-polyphonie dans le répertoire des ensemble à cordes en Pologne doit être considérée comme un phénomène de nature non musicale ayant sa propre dynamique. Conditionnée par des facteurs psychologiques et sociologiques, elle s'insère dans le contexte global de la vie paysanne. En ce qui me concerne, la monophonie, l'hétérophonie et la quasi-polyphonie apparaissent, non pas comme trois types distincts, mais plutôt comme trois degrés d'un même processus, c'est-à-dire la plus haute condensation bidimensionnelle de réalisation.

L'ACCOMPAGNEMENT HARMONIQUE DANS LA MUSIQUE PAYSANNE ROUMAINE*

Speranţa Rădulescu

Les musicologues roumains rangent les phénomènes musicaux en quatre catégories ou «types syntactiques»: la (M)onodie, la (P)olyphonie, l'(H)omophonie et l'(Hé)térophonie (Niculescu 1969). Ils considèrent que toute musique – écrite ou orale, savante ou populaire – est réductible soit à l'une de ces catégories, soit à leurs superpositions possibles: M/H, Hé/H, M/P, etc. La polyphonie est, de ce point de vue, une syntaxe – «espèce» subordonnée au genre *plurivocalité*, qui inclut Hé, P, H, tous complémentaires à l'*univocalité*. J'ignorerai pourtant délibérément cette perspective et j'accorderai au terme de polyphonie le sens de plurivocalité, plus général mais plus proche de son étymologie. La licence que je me permets ne peut pas contrarier mes collègues ethnomusicologues: la musique paysanne roumaine étant fondamentalement monodique, peu d'entre eux ont prêté attention au découpage et à la définition des phénomènes plurivocaux (Alexandru 1980). L'harmonie accompagnatrice est, à leur avis, le produit d'une acculturation tardive qui ne porte pas atteinte à l'essence univocale de la musique et qui, par conséquent, ne les contraint pas à réviser le système terminologique de la discipline.

Cette opinion reflète d'ailleurs la réalité dans une large mesure. Le paysan roumain chante et joue par principe monodiquement, que ce soit individuellement ou en groupe. Son univers sonore, qui est pourtant loin d'être strictement linéaire, le prédispose à une perception des simultanéités, car l'ambiance sonore de n'importe quel village est le résultat de l'incidence, horizontale et verticale, de différents événements dont les sources de production sont plus ou moins dispersées dans l'espace: grincements de chars, bruits de basse-cour, gazouillements d'oiseaux, heurts d'outils, bribes de conversations et de chansons, etc. Dans les actes rituels, les faits sonores se déroulent parallèlement, leur disposition spatiale leur permettant parfois d'interférer. Naturellement, une concomitance sonore peut être appelée polyphonie uniquement dans le cas d'une production délibérée et conforme à des normes esthétiques précises. Dans la danse, par exemple, musique, cris, mouvements et sons des pas des danseurs forment un ensemble «polyphonique» – le terme est utilisé ici dans son sens figuré, parce qu'il se réfère aussi à des phénomènes situés hors de l'audible – dont le déroulement est contrôlé par le rythme musical. Mais la musique paysanne, même détachée artificiellement du contexte de sa production, met en évidence des rudiments de plurivocalité. Par exemple, les brèves superpositions mélodiques qui

---

* Traduit du roumain par Anca Manolescu.

surgissent dans le chant antiphonique de certaines pièces cérémonielles (cantiques de Noël, chansons rituelles funéraires); les bourdons simples ou doubles des cornemuses; les séquences hétérophoniques qui parsèment les interprétations vocales ou instrumentales de groupes; les sons gutturaux intermittents ou continus, à hauteurs précises ou ambiguës, émis par les joueurs de flûte en même temps que les mélodies; enfin, les sons «nimbés» par plusieurs harmoniques supérieurs distincts de certains instruments (flûte, cor des Alpes, cloches).

Ces germes d'un univers sonore multidimensionnel existent de façon latente depuis des siècles, sans jamais sembler vouloir éclore dans une plurivocalité claire et cohérente. Mais ils préparent une perception auditive verticale et créent indirectement les prémisses de la constitution ultérieure de l'harmonie.

L'ensemble vocal-instrumental rural: le *taraf*

L'accompagnement harmonique du chant paysan *en milieu rural* a surgi il y a un siècle – un siècle et demi à peine, sous la pression de certains facteurs endogènes et exogènes qui, en des moments propices, conjuguent leur action. Son stimulant interne décisif est l'extension sensible de la communauté rurale. Vers la fin du XIXe siècle, les besoins de musique du village réuni lors des fêtes ne peuvent plus être satisfaits par les sonorités discrètes de la guimbarde, de la flûte ou de la cornemuse. Pour y suppléer, les gens recourent à divers artifices. Ils remplacent d'abord les instruments délicats par d'autres, plus pénétrants: la flûte prend la place de la guimbarde; la cornemuse s'impose au détriment de la flûte; le violon ou la clarinette – premières importations du séduisant monde de la ville – écartent peu à peu les précédents. Ensuite, les villageois réclament avec insistance que l'unique instrument mélodique soit doublé par un autre, à l'unisson ou à l'octave. Enfin, ils placent l'instrument soliste ou le petit groupe instrumental à l'endroit le plus avantageux pour la propagation des sons: au milieu des danseurs, au centre d'une grange, sur la ridelle d'un chariot, sous un kiosque, etc.

Ces artifices deviennent pourtant assez vite inopérants. Le seul qui soit efficace à long terme est l'augmentation indéfinie du nombre des instruments mélodiques. Mais pendant cette période où les ensembles ruraux multiplient leurs efforts pour fortifier leur potentiel sonore, des endroits tels que la cour du boyard, la foire et la ville – avec lesquels le village multiplie les contacts – offrent déjà une solution attrayante, trop séduisante pour ne pas être essayée: l'ensemble hétérogène et plurivocal, le *taraf* urbain.

Le modèle urbain du *taraf* villageois

Pour tirer au clair la façon dont le *taraf* urbain s'érige en modèle pour une partie de la musique communautaire rurale, je retracerai rapidement son évolution. Mon incursion sera à la fois lacunaire et prudente, étant donné que les documents qui la

jalonnent sont peu nombreux, ambigus et, en tout cas, difficilement interprétables.

Les cours des principautés roumaines (la Valachie, la Moldavie et la Transylvanie) se servent, jusqu'au XVIIe siècle, d'ensembles musicaux constitués d'instruments autochtones (flûte et cornemuse) et d'autres empruntés à des cultures différentes (fifre, flûte de Pan, *cobza* – une sorte de luth –, tympanon) (Bobulescu 1922, 1939). Si l'on en juge d'après les témoignages des chroniqueurs de l'époque, cette musique aurait été, en partie du moins, semblable à la musique paysanne. Il paraît qu'il y avait même des ensembles musicaux qui fonctionnaient comme médiateurs entre le monde rural et celui de la cour (Bobulescu 1922).

En Valachie et en Moldavie, le renforcement de la domination ottomane entraîne la création des *mehterhane* turcs (orchestres d'instruments à vent). Les *mehterhane* parcouraient les rues des chefs-lieux en jouant; leur musique a donc dû être entendue par le peuple. Au XVIIIe siècle, les *mehterhane* turcs sont remplacés par des *mehterhane* roumains, dont les successeurs tardifs seront les fanfares (Gallinescu 1939). A la même époque, la Sublime Porte installe dans les principautés danubiennes des princes étrangers, des Grecs fidèles à l'Empire provenant du Phanar de Constantinople. Les Phanariotes font venir avec eux des formations musicales issues d'une Byzance intensément orientalisée. Cette musique leur est certainement plus proche que celle des Roumains et, par conséquent, plus intelligible et plus captivante. Confiée bientôt aux Tsiganes autochtones, elle se répand vite parmi les boyards et les hauts bourgeois, puis les petits bourgeois, les artisans et les marchands des faubourgs. Les gens simples de la ville l'assimilent en la mélangeant, très probablement, à leur propre musique (dont on ne connaît malheureusement pas grand-chose de précis) et lui confèrent une connotation «populaire». Les habitants des périphéries, citadins de première et de seconde génération, lui impriment un fort caractère rural et la font se répandre plus loin, vers les auberges et les foires fréquentées à la fois par les paysans et les gens de la ville.

La musique du *taraf* des faubourgs du XVIIIe siècle était-elle accompagnée ou non ? C'est possible, mais un tel accompagnement n'a certainement pas pu constituer le point de départ de celui de type tonal-harmonique, développé au siècle suivant. La musique populaire de l'époque phanariote a pourtant, dans son ensemble, de profondes répercussions sur les musiques urbaine et rurale ultérieures: d'une part elle les enrichit par des formules, des timbres et des styles vocaux orientaux qui, en Moldavie et Valachie, sont perceptibles même aujourd'hui; d'autre part elle familiarise l'oreille des Roumains avec les performances des ensembles instrumentaux et vocaux-instrumentaux hétérogènes.

Au XIXe siècle, la suzeraineté turque s'affaiblit, puis s'éteint. Les élites cultivées se tournent du côté de l'Occident. Les boyards et la grande bourgeoisie commencent à s'habiller, à se comporter et à s'instruire «à l'allemande» ou «à la française». Des troupes de théâtre lyrique occidentales descendent dans les grandes villes, en proposant des alternatives sonores fraîches à un monde qui s'était trop longtemps cantonné dans un byzantinisme dégénéré et étiolé. En Transylvanie, où le goût pour l'Orient fut toujours plus superficiel, la culture occidentale fortifie sa position et ne fait que «rafraîchir son visage». Princes et nobles poussent leurs

musiciens-serfs tsiganes à apprendre la musique de l'Ouest. Même si l'apprentissage est rarement formel et approfondi, il ne tarde pas à porter ses fruits. Les musiciens absorbent, par tous leurs pores, les nouveautés de provenances diverses. Analphabètes du point de vue musical, certains d'entre eux entrent pourtant dans les premiers orchestres philarmoniques nationaux.

La musique occidentale influence de manière féconde celle des faubourgs. Celle-ci est de toute façon un mélange bizarre, mais vigoureux et expansif, de chansonnettes de facture balkanique et de chants et danses paysans; un mélange complété maintenant par des sérénades, quadrilles, valses et romances d'auteur: on se trouve au croisement de l'Orient et de l'Occident, du savant et du populaire. L'européanisation affecte de manière désordonnée ce répertoire, ainsi que le profil de ses mélodies. Le domaine où son action est la moins structurée et la plus lente est celui des accompagnements harmoniques, encore très sommaires et timides.

Le village réagit prudemment et sans hâte à ces changements. Inerte, il a besoin de quelque temps pour comprendre et goûter l'expression musicale plurivocale et tonale, et trouver des modalités pour l'assimiler et la concilier avec des mélodies difficilement réductibles à la tonalité. Pour les fêtes de mariage les plus fastueuses, les paysans riches engageaient déjà depuis longtemps des musiciens professionnels, des *lăutari*, ou des *taraf* de la ville. Mais le *taraf* emprunté et le *taraf* propre sont deux choses bien différentes: le premier révèle l'altérité, le second reflète l'identité; celui-là déclenche des changements, celui-ci offre le confort d'une relative stabilité. L'ensemble musical composé de paysans nés et élevés dans le climat spirituel du village surgit lentement et tardivement, à peine vers le début du XXe siècle, en refaisant pas à pas, avec d'inévitables maladresses, le trajet du *taraf* urbain. Par conséquent, le *taraf* rural et, implicitement, l'harmonie qu'il est à même de développer progressivement, ne constituent pas de simples «biens échus», mais des acquis sélectifs doublés d'un effort d'adaptation profond et original.

Un des catalyseurs des symbioses culturelles complexes que j'ai évoquées ici est le musicien tsigane, affranchi par la loi au seuil des révolutions de 1848. Pour les Tsiganes des villes (les «serfs princiers»), la libération est quasi formelle, elle ne fait que reconnaître officiellement un état de fait et, éventuellement, lever toute barrière à leur déplacement sur des espaces amples, à la recherche de leur clientèle. Mais les Tsiganes des domaines seigneuriaux et ecclésiastiques, dont l'asservissement avait été vraiment très dur, changent radicalement leur façon de vivre. Ils s'établissent à la périphérie des villages et offrent sans délai leurs services musicaux à leur communauté d'adoption. Ils cherchent en même temps des engagements dans les villages voisins ou plus éloignés, jouent à titre temporaire dans les auberges et les buvettes de villages et même dans les tavernes des faubourgs. Pour plaire aux villageois – qui restent leurs bénéficiaires les plus constants et exigeants – ils s'empressent de remanier leurs performances musicales au goût de ceux-ci.

Le rôle des musiciens tsiganes dans la constitution du *taraf* et dans l'harmonisation paysanne est sans doute important. Je crains pourtant qu'on ait tendance à le surestimer, car il y a des régions roumaines où leur implication dans la vie

musicale du village a été dérisoire ou tardive (Oash, Maramuresh, Bucovine, une partie de la Transylvanie). La nouveauté musicale y est colportée par les paysans eux-mêmes, qui diversifient à tous les niveaux leurs contacts avec le monde extérieur par leurs migrations, toujours plus intenses, rattachées au commerce, au travail saisonnier, à l'armée et à la guerre.

La crise de la musique communautaire et son dépassement par le recours au *taraf*

Le *taraf* rural est donc la solution permettant de dépasser une crise qui peut être décrite brièvement comme suit.

Au XIXe siècle, le village roumain se dilate, risquant de perdre sa cohésion. La musique se trouve dans une situation de « déficit sonore » qui l'empêche de remplir intégralement sa fonction sociale. La ville, à son tour, s'amplifie et s'occidentalise. Elle intègre massivement des villageois et recourt de plus en plus aux produits et aux services du village. Celui-ci s'habitue à la musique hétéroclite de la ville et s'en empare, même de façon déformée. Les musiciens professionnels, pour la plupart des Tsiganes, facilitent tous les types d'interférences culturelles: entre le village et la ville d'une part, entre divers milieux sociaux-culturels d'autre part. Étant donné que les artifices par lesquels le village essaie d'augmenter le potentiel dynamique de sa musique communautaire se révèlent insuffisants, les Tsiganes autochtones – riches de leur expérience de la musique de cour, de faubourg et de foire acquise antérieurement – composent de petits groupes instrumentaux hétérogènes qu'ils proposent aux villageois. Les paysans acceptent la proposition, confiant désormais l'animation musicale des fêtes à ces formations. Les villages où il n'y a pas de Tsiganes se trouvent devant trois alternatives pour lesquelles ils optent successivement ou au choix: ils conservent pour un certain temps l'ancienne musique monodique, avec tous ses inconvénients; ils engagent des musiciens dans les localités voisines ou dans les villes; ils créent leur propres groupes de musiciens roumains.

Le *taraf* rural et son accompagnement harmonique

Le *taraf* se substitue donc à l'instrument vernaculaire qui l'a précédé lors des danses villageoises, des noces, des baptêmes et d'autre fêtes importantes. Dans une première étape, la flûte, la guimbarde ou la cornemuse sont remplacées par un instrument plus vigoureux et pénétrant, d'origine urbaine: le violon, le *cobza* ou la clarinette. Dans l'étape suivante, le nouvel instrument s'associe avec un ou deux autres, éventuellement de la même catégorie, qui le fortifient par le redoublement à l'unisson ou à l'octave. Ensuite, un des instruments du groupe commence à se spécialiser dans un accompagnement fruste, en accords à deux sons de

quarte et de quinte ou en succession lente et quasi-irrégulière: il se transforme ainsi en noyau du futur compartiment second, harmonique, du *taraf*. Par une mutation décisive, ces accords se métamorphosent en accords complets placés sur la tonique, la dominante ou le deuxième degré de la tonalité: la structure binaire du *taraf* et le profil tonal de ses accompagnements sont déjà configurés. Le *taraf in nuce* s'élargit par l'adjonction d'autres instruments qui consolident ses parties soliste et accompagnatrice (le *ţambal*, la contrebasse et d'autres). L'accompagnement gagne peu à peu en complexité. A un moment donné, il acquiert la cohérence d'un vrai discours harmonique, avec des syntagmes stéréotypés enchaînés selon une logique propre. Le *taraf* et le langage harmonique d'accompagnement évoluent donc constamment en étroite interdépendance ; et les tâtonnements prolongés qui précèdent chaque étape de leur chemin commun prouvent le fait que ni l'un ni l'autre ne sont de simples projections de leurs homologues urbains.

L'harmonisation de la musique du *taraf* rural «classique»

L'accompagnement harmonique paysan existe, nous l'avons vu, depuis un siècle et demi à peine. Dans cet intervalle, il se transforme rapidement, quoiqu'il reste toujours quelque peu en retrait de celui pratiqué par le *taraf* urbain. Ses transformations convergent vers l'augmentation de la densité harmonique par la multiplication et la complication des accords et par la diversification des enchaînements d'accords. Les accompagnements concrets deviennent plus riches en événements harmoniques de toutes sortes. Sur la ligne ascendante qui unit les pédales doubles aux discours harmoniques flexibles et compliqués d'aujourd'hui, on peut délimiter une période de «complexité moyenne», située approximativement entre 1930 et 1960, dont je traiterai plus largement par la suite. Cette période – considérée comme «classique» pour le *taraf* villageois roumain – est d'ailleurs l'espace de convergence de deux autres transformations qui ne visent pas la complexité, mais la spécificité des harmonisations. La première a comme finalité implicite l'institution de certaines différenciations, l'autre tend à les dissoudre. Car, jusqu'aux années trente, le langage harmonique d'accompagnement a développé plusieurs branches, plusieurs idiomes clairement individualisés (Rădulescu 1984: 62-83). Vers la fin des années cinquante – plus exactement au moment de l'implantation de l'accordéon – les différences entre idiomes ont commencé à pâlir, sans jamais s'effacer complètement. Les idiomes harmoniques, très prononcés dans la période classique, sont liés chacun à une région précise. Ils semblent être déterminés par les particularités des mélodies propres à chaque terroir. En réalité, chacun a pris son contour sous l'influence des ressources techniques d'un instrument accompagnateur précis: *cobza*, *ţambal*, guitare, second violon, alto, groupe d'instruments de fanfare, accordéon). A un certain moment, une région choisit, pour une raison ou pour une autre, un instrument accompagnateur, auquel elle confie la direction de la section d'accompagnement du *taraf* local. L'accompagnement de cet instrument com-

Le taraf de Clejani (Valachie). Photo: Dan Dinescu.

mence à s'associer constamment à des mélodies du même type, en laissant l'impression qu'il est l'effet de celles-ci. En réalité, l'accompagnement et les mélodies sont compatibles, mais il n'y a pas de relation causale entre eux. De toute façon, les idiomes harmoniques «régionaux» ne diffèrent qu'en des détails; leurs éléments et principes de fonctionnement de base sont communs et constituent le fondement du langage harmonique roumain.

Ce langage harmonique est explicitement tonal. Le langage mélodique auquel il est subordonné n'est point tributaire de la tonalité ouest-européenne; mais, sans risquer de modifications importantes, les mélodies qu'il sous-tend permettent, au cours de l'accompagnement, une interprétation tonale provisoire.

Les structures harmoniques élémentaires que je présenterai ici dans l'ordre relatif de leur apparition historique, sont: les accords de quinte et de quarte parfaites (promus par la *cobza*, la guitare et le second violon); l'accord majeur (constitué autour de la *cobza*, de la guitare, du second violon et de l'alto en *scordatura*, mais repris plus tard par tous les autres); l'accord mineur («découvert» par le *ţambal* mais exclu par la *cobza*, la guitare et l'alto); l'accord diminué (cultivé tout d'abord par le *ţambal*, puis par l'accordéon); l'accord à tierce ambiguë, majeure-mineure. Ce dernier est la seule concession que l'accompagnement tonal fait au contour modal des mélodies. Dans la période d'entre-deux-guerres, les accords à trois sons majeurs et diminués s'enrichissent d'une septième, respectivement mineure et diminuée. Toujours à ce moment, les instruments plus agiles (le *ţambal*

et l'accordéon) commencent à agrémenter leurs accords avec des notes mélodiques dissonantes: secondes, quartes et quintes augmentées, septièmes majeures, qui se résolvent respectivement sur la tierce, la quinte, la sixte et l'octave.

Quelle que soit leur qualité (majeure, mineure ou ambiguë), les accords ne peuvent assumer qu'une seule fonction: de tonique, de dominante (du premier, deuxième, troisième ou quatrième degré) ou de sous-dominante. La fonction tonale est toujours plus importante que l'aspect modal des accords.

Les enchaînements d'accords par quinte, ascendante et surtout descendante, sont les plus fréquents. La connexion sous-dominante – dominante est quasiment absente; elle essaie d'ailleurs sans succès de s'imposer dans l'accompagnement surtout dans les dernières dix années. Une autre relation entre accords, plus audacieuse du point de vue de l'harmonie conventionnelle, apparaît en revanche assez tôt: le déplacement à trois ou quatre quintes ascendantes (donc à la tierce respectivement mineure ou majeure), suivi soit par le retour au ton de départ, de préférence par des descentes successives de quinte en quinte, soit par stabilisation au niveau de la quinte immédiatement inférieure.

Dans le cadre d'une pièce musicale, les modulations tournent autour de la tonalité de base et de sa relative. La distance entre les tonalités les plus éloignées ne dépasse pas quatre quintes, et celle entre les accords excentriques, cinq, six quintes au maximum. De même que les enchaînements entre accords, les modulations sont réalisées de manière diatonique, plus rarement chromatique, et dans certains cas – et seulement dans l'idiome développé par le *ţambal* – enharmonique (par la réinterprétation enharmonique d'un son de l'accord diminué à septième diminuée).

L'élaboration des discours enharmoniques d'accompagnement se soumettent aux principes suivants:

1. *Le principe de la répartition différenciée des voix de l'harmonie par instrument.* Les voix de l'harmonie sont distribuées exclusivement aux instruments d'accompagnement. Les instruments solistes doublent accidentellement certaines de ces voix, mais l'ensemble ne compte pas sur leurs redoublements. Le principal instrument d'accompagnement prend en charge l'exposition complète et intégrale du discours harmonique, sans se baser sur les additions des autres instruments. Ceux-ci complètent les sonorités par des redoublements dont l'absence n'altère pas l'intégrité de l'accompagnement.

2. *Le principe de l'homogénéité rythmique de la texture d'accompagnement.* Les accords sont exposés à travers une formule mélodique et rythmique d'accompagnement nommée *ţiitură*. Le langage harmonique roumain contient approximativement dix de ces formules de base (*ţiituri*) et quelques autres dérivées. L'accompagnement d'une certaine pièce recourt à une seule *ţiitură*.

3. *Le principe de l'harmonisation économique sur l'horizontale.* Tout accord doit soutenir autant de sons que possible de la mélodie accompagnée. Cela signifie que, dans un texte musical donné, les déplacements harmoniques sont assez peu fréquents, les accords ne visant que les point essentiels et stables de la mélodie; cela signifie aussi qu'une bonne partie des sons de la mélodie sont traités comme notes mélodiques – soit consonantes, soit effectivement dissonantes.

4. *Le principe de la prévalence de la fonction tonale sur l'aspect modal des accords*. La qualité majeure, mineure, diminuée ou ambiguë des accords est, pour le discours accompagnateur, moins significative que leur fonction tonale. Il est d'ailleurs possible qu'un accord majeur soutienne une mélodie ou un fragment mélodique mineur, sans que le frottement des tierces soit ressenti comme une aspérité. Toutefois, il est presque exclu qu'un accord mineur appuie un segment mélodique d'aspect majeur.

5. *Le principe de la corrélation élastique de la mélodie et de l'accompagnement*. Les pulsations du discours musical global sont assurées par l'accompagnement, qui est toujours précis du point de vue rythmique. La mélodie est souple, elle peut se permettre des relâchements et des précipitations, à condition que ceux-ci se compensent réciproquement et qu'ils soient interrompus par des moments de parfaite synchronisation. Le degré d'élasticité d'une mélodie dépend du genre auquel elle appartient (par exemple la danse est plus rigoureuse que la chanson, etc.).

6. *Le principe de la distribution relativement équilibrée des accords en phrases et sections*. La densité horizontale du discours harmonique est relativement réduite et équilibrée. Elle tend toutefois à augmenter légèrement vers la fin des phrases, des périodes ou des sections musicales. Pourtant, la dernière moitié de la phrase cadentielle est obligatoirement harmonisée par l'accord de la tonique. La densité harmonique d'un accompagnement ne dépend pas du genre de la mélodie accompagnée, mais de sa configuration particulière.

Conformément à ces principes, le langage musical s'est constitué des syntagmes harmoniques stéréotypés dont les dimensions sont les phrases, les périodes et les sections. Lorsqu'il accompagne une mélodie, un interprète actualise de manière plus ou moins imaginative les clichés les plus adéquats à celle-ci.

Le *taraf* rural contemporain

Au cours des vingt ou trente dernières années, le *taraf* villageois a sensiblement changé d'aspect. Sa composition instrumentale, son répertoire, le style de ses performances se sont remodelés sous l'influence de l'orchestre populaire «officiel» et de l'ensemble de musique légère – formations qui lui ont fait concurrence, soit directement, soit à travers les médias. La communauté rurale – élargie, massivement urbanisée, dénivelée culturellement et peu coercitive – ne s'oppose plus aux infiltrations de la nouveauté exogène. Elle permet aux *lăutari* de moderniser le *taraf* à leur gré. Ils en profitent pour remplacer les instruments consacrés jusqu'à maintenant – la guitare, le *ţambal*, la *cobza* et même le violon et la contrebasse – par des instruments en vogue – la guitare électrique solo, d'accompagnement et basse, l'orgue électronique, la batterie de jazz. Le *taraf* s'éloigne de manière flagrante de sa forme classique; il demeure toutefois un *taraf*, tant que les paysans et les *lăutari* perçoivent ses déviations par rapport à l'ancien modèle.

L'accompagnement dans le *taraf* contemporain

L'accompagnement est aussi entraîné dans des modifications substantielles. Pourtant, ses éléments essentiels – les types de structures d'accords, de fonctions tonales-harmoniques et de formules de figuration (*ţiituri*) se conservent quasiment inaltérés. C'est seulement l'accord à tierce ambiguë qui disparaît – ou plutôt se purifie, en renonçant à l'ambiguïté de sa condition modale et en adhérant soit au majeur, soit au mineur. Un enchaînement d'accords, jusqu'à maintenant accidentel, essaie de s'imposer avec une agressivité inattendue: sous-dominante/dominante. Son effet est fortement dépersonnalisant, les accompagnement qui l'incluent deviennent conventionnels et «apatrides». Au fond, c'est seulement maintenant, après sa solide infiltration dans le langage harmonique, que la valeur de son absence antérieure devient évidente.

Les mêmes syntagmes-clichés tonaux-harmoniques régissent l'interprétation des accompagnements. Quelques autres nouveaux clichés, recourant à la relation sous-dominante/dominante, sont venus s'y ajouter. La densité horizontale des accompagnements a augmenté d'une manière frappante, par l'insertion de nouveaux accords à fonction de dominante (du premier, second, etc. degré). Elle a augmenté en devenant quasi homogène et en perdant ce jeu subtil de concentrations et raréfactions compensatrices qui lui conféraient sa souplesse. Surabondants, les déplacements harmoniques arrivent à annuler réciproquements leurs effets.

Les musiciens semblent toujours vouloir éviter les agglomérations d'accords excessives. Je ne saurais m'expliquer autrement leur souci spécial – et souvent exprimé – d'éclaircir le discours musical sur d'autres plans, et surtout sur celui des rapports entre mélodie et accompagnement. Ils prennent garde tout d'abord à les rendre compatibles du point de vue modal, ce qu'ils réussissent en se débarassant des accords à tierce double ou ambiguë et en renonçant à soutenir les mélodies mineures par des accords majeurs. Deuxièmement, les *lăutari* qui conduisent la section d'accompagnement des *taraf* imposent à leurs subordonnés de les suivre promptement et de synchroniser leurs changements harmoniques pour éviter les superpositions accidentelles d'accords différents. Enfin, les musiciens solistes soumettent les mélodies aux rigueurs métro-rythmiques de l'accompagnement. Par conséquent, celui-ci devient rigide et perd de sa souplesse. Toutes ces pratiques ont, semble-t-il, une fonction compensatrice: elles soulagent le discours sur la verticale pour contrebalancer sa lourdeur horizontale. Pourtant, la compensation est obtenue aux dépens de l'improvisation et de l'élasticité des phrases. Les *lăutari* sont très attachés à cette transparence artificielle de leur musique et s'efforcent largement de l'acquérir. Beaucoup d'entre eux s'expriment avec dédain au sujet de leurs confrères vieux-jeu qui continuent à ne pas distinguer le majeur du mineur; ou des solistes incapables de respecter la métrique ou de synchroniser leurs attaques avec les temps forts des formules d'accompagnement. Contrariée par la véhémence inattendue de leurs critiques, j'en provoque quelques-uns à s'expliquer, en montrant perfidement mon admiration pour tel vieil accompagnateur ou soliste. Les musiciens plus

âgés sont consternés; mais les jeunes, sûrs d'eux-mêmes et légèrement arrogants, s'énervent et me contredisent énergiquement. Les arguments qu'ils invoquent sont les performances de certains chefs d'orchestre-vedettes, promus par le disque, la radio et la télévision, de grands hommes, de vrais professionnels (sous-entendu: pas comme vous). Après avoir compris que leurs convictions sont inébranlables, je change de tactique: je propose à un violoniste bon, mais hyper-précis, d'interpréter la même chanson selon deux versions: l'une sévèrement mesurée, et l'autre plus flexible, plus détachée de la pulsation métrique. (Pour me faire comprendre, je lui suggère dans le second cas de demander à son accompagnateur une *ţiitura* rapide, qui prédispose à une interprétation rubato.) Le *lăutar* se conforme à mon exigence. Puis, après l'échec de son dernier essai, il me dit: «Ce que vous me demandez est très difficile!» C'est difficile, vraiment, parce que l'interprétation exacte est ou est devenue pour lui une seconde nature.

En fin de compte et dans un certain sens, les musiciens ont raffiné leur ouïe. Ils sont devenus sensibles non seulement aux fonctions tonales-harmoniques appropriées aux mélodies, mais aussi à la qualité modale des accords accompagnateurs; plus vigilants en ce qui concerne l'exactitude métrico-rythmique des interprétations; plus conscients des détails de la résultante verticale des performances. Leur goût pour le savant, le complexe et l'impeccable s'est formé non seulement à l'école de la musique populaire diffusée par les mass médias, mais aussi par les contacts avec des chefs d'orchestre, des solistes et des interprètes ordinaires des orchestres populaires répandus à travers le pays. Il leur semble que les harmonisations économiques et un peu négligentes les disqualifient professionnellement; mais ils perdent de vue qu'elles ont une propriété tout-à-fait «savante»: celle de traiter une bonne partie des notes des mélodies comme des sons effectivement dissonants. En fait, les *lăutari* d'aujourd'hui ont des attitudes différenciées quant aux appogiatures et aux passages dissonnants: ceux qui appartiennent à la mélodie sont considérés comme des impuretés et sont éliminés dans les limites du possible par leur transformation en notes réelles et par leur harmonisation; ceux qui se trouvent dans l'accompagnement sont spécialement appréciés et cultivés assidûment, surtout dans les interstices des phrases musicales, dans les cadences, là où ils risquent moins d'entrer en conflit avec le plan mélodique du discours musical.

L'accompagnement harmonique a subi ses changements les plus évidents au niveau du timbre. Les *taraf*, et surtout leur section d'accompagnement, ont modifié leur formation instrumentale. Les *ţambal*, les altos et les accordéons – qui eux-mêmes ont remplacé les *cobza*, les guitares ou les altos en *scordatura* et les seconds violons – ont cédé la place aux guitares électriques et surtout aux orgues électroniques. Mais pour l'instant, les anciens instruments ont échappé à leur complète suppression du *taraf*: pour les noces, on joue beaucoup dans la rue où il n'y a pas de prises électriques; puis les pannes de courant sont très fréquentes en Roumanie et les gens se voient obligés de tenir en réserve les instruments autonomes se passant d'énergie autre que celle du musicien.

Les substitions instrumentales actuelles, tout comme celles qui les ont précédées d'ailleurs, visent à mon avis non pas tant le rafraîchissement des couleurs

sonores que l'augmentation du potentiel dynamique du *taraf*. La preuve en est que les timbres de l'orgue sont médiocrement exploités par les musiciens, parfois même ignorés. L'obsession des intensités massives – bizarre maintenant, quand les ensembles de *lăutari* utilisent fréquemment des sonorisations – est très probablement le reflet d'une inertie. D'autre part, il n'est pas exclu que je me trompe en la considérant comme déterminante dans le déclenchement des substitutions instrumentales. Mais quoi qu'il en soit, celles-ci existent et ne tardent pas à se traduire sur le plan de la structure des accompagnements. Car chaque instrument formule son discours sur les coordonnées générales du langage harmonique roumain, mais dans les termes d'un idiome harmonique régional, dont les particularités dépendent de ses ressources techniques et harmoniques. Son remplacement par un autre instrument provoque une déviation de l'accompagnement. Or l'orgue électrique est si riche en possibilités harmoniques qu'il prédispose, plus que tout autre instrument, aux transformations les plus osées. Par son truchement, un *lăutar*, même médiocre, découvre facilement l'univers plurivocal de toute musique à large diffusion. L'orgue s'est d'ailleurs intégré dans le *taraf* en amenant avec lui toute une série de clichés d'accompagnement de la musique disco – en vogue maintenant dans les villages roumains. Elle facilite, semble-t-il, un rapprochement entre la musique paysanne et les plus récentes musiques importées de l'Occident. Même les *lăutari* sont frappés par ce fait. Deux d'entre eux me racontaient qu'ils ont entendu à la discothèque du village des mélodies locales schématisées, devenues presque méconnaissables. Un autre me faisait remarquer la similitude entre l'accompagnement de la musique disco et celui de la musique populaire. Le fait qu'un instrument récemment adopté dans le *taraf* catalyse l'insertion d'éléments de provenance occidentale n'est pas nouveau. Mais ce qui est surprenant, c'est que les *lăutari* se désintéressent complètement du potentiel mélodique de l'orgue. On aurait pu s'attendre à ce qu'ils traitent l'instrument comme un accordéon capable de soutenir à la fois le plan harmonique et mélodique des chants; mais ce n'est pour l'instant pas le cas.

L'orgue est un instrument destructif pour la musique de *taraf* en général et pour son accompagnement harmonique en particulier. Le simple fait que, à l'instar de l'accordéon, et même plus que celui-ci, il s'installe de manière indifférenciée sur tout le territoire du pays en minant les *taraf* et les idiomes harmoniques régionaux et en instaurant à leur place un langage unique et impersonnel est suffisant pour justifier mon affirmation. Peu nombreux sont les *taraf* qui le repoussent, peu nombreux les instruments d'accompagnement qui résistent et gardent en même temps leur accompagnement spécifique; comme la fanfare populaire de Moldavie par exemple, dont la force de pénétration défie tout instrument concurrent, toute sonorisation. Cette fanfare, une apparition assez tardive dans la musique paysanne, aux apparences novatrices agressives, s'est transformée paradoxalement en une redoute traditionnaliste. En tout cas, son accompagnement harmonique est très conservateur car, élaboré en groupe, il se prête fort mal à l'innovation.

Références

ALEXANDRU Tiberiu
1980 «Armonie şi polifonie in cîntecul popular românesc», *in*: *Folcloristică, organologie, muzicologie. Studii.* Bucureşti: Editura Muzicală: 22-116.

BENTOIU Pascal
1965 «Citeva aspecte ale armoniei în muzica de populară din Ardeal», *in*: *Studii de muzicologie I.* Bucureşti: Bucureşti: Editura Muzicală: 147-214.

BOBULESCU Constantin
1922 *Lăutari noştri. Din trecutul lor. Schiţă asupra istoriel muzicei noastre naţionale corale precum şi asupra altor feluri de muzici.* Bucureşti: Tip. «Naţională» Jean Ionescu & Co.
1939 «Muzica in Muntenia. Lăutarii in manuscrise, tipărituri şi vechile zugrăveli ale bisericilor din Muntenia», *in*: *Muzica românească de azi*, éd. par P. Niţulescu. Bucureşti, pp. 604-669.

BOUET Jacques
1973 «Les violonistes et l'exécution violonistique dans le milieu de tradition orale roumaine», *in*: *Studii de muzicologie 9.* Bucureşti: Editura Muzicală: 351-440.
1984 «Fioritures et accompagnements dans les faubourgs et les villages», *in*: *Dialogue. Revue d'études roumaines et des traditions orales méditerranéennes* 12/13. Montpellier: Université Paul Valéry: 63-77.

GALINESCU Gavriil
1939 «Muzica în Moldova», *in*: *Muzica românească de azi*, éd. par P. Niţulescu. Bucureşti, pp. 671-728.

HABENICHT Gottfried
1964 «Accompaniamentul tarafurilor năsăudene», *in*: *Revista de etnografie şi folclor* 9. Bucureşti: Editura Academiei: 339-347.

LORTAT-JACOB Bernard
1984 «Le métier de lăutar», *in*: *Dialogue. Revue d'études roumaines et des traditions orales méditerranéennes* 12/13. Montpellier: Université Paul Valéry: 13-36.

NICULESCU Ştefan
1969 «Eterofonia», *in*: *Studii de muzicologie 5.* Bucureşti: Editura Muzicală: 65-74.

RĂDULESCU Speranţa
1984 *Taraful şi acompaniamentul armonic in muzica de joc.* Bucureşti: Editura Muzicală.

EN ACCORD
Polyphonies de Sardaigne: quatre voix qui n'en font qu'une

Bernard Lortat-Jacob

Un chœur singulier

Dans la partie centrale et montagneuse de la Sardaigne, *Su cuncordu*, (que l'on peut traduire par «concorde», «entente», mais aussi par «accord», en laissant au terme son double sens) désigne le petit chœur composé de trois hommes[1] serrés l'un contre l'autre, unis dans un même geste vocal: l'impression auditive confirme l'impression visuelle. La main est à l'oreille, le coude repose comme naturellement sur l'épaule du voisin; les corps se touchent et parfois s'enlacent latéralement. Le son semble enfermé par le groupe compact des chanteurs et sa production naît d'un jeu de réciprocité immédiat: de soi à l'autre, de l'autre à soi, mais aussi de la bouche à l'oreille et de l'oreille à la bouche en passant par la main. De façon significative, les hommes semblent s'être encastrés les uns dans les autres, dans une totale immobilité, comme s'il s'agissait pour eux de solidement cheviller une œuvre et d'en bien assurer les appuis. Ils ne se quittent pas des yeux, déchiffrant sans cesse les intentions de l'autre dans son regard et lisant les impulsions rythmiques sur le mouvement de sa bouche.

Les trois voix forment l'harmonie (*s'armonia*) fondée essentiellement sur l'accord majeur que colore de diverses façons un jeu de syllabes sans signification (cf. infra) – comme s'il s'agissait d'en montrer les différentes facettes. Mais l'accord lui-même n'est jamais monnayé mélodiquement: il constitue un bloc aux parties étroitement soudées dans lequel se fondent les trois voix, du grave à l'aigu: le *bassu*, la *contra* et la *mesa boghe* – cf. tableau 1.

Le *cuncordu* constitue la base du *tenore*, lequel ne prend ce nom qu'avec l'adjonction d'une voix soliste: *sa boghe,* «la voix», qui porte le texte (et non plus des formules syllabées) et conduit l'ensemble. Le *cuncordu* se cale alors sur les inflexions tonales et mélodiques de *sa boghe.*

Le *tenore* (i.e. *cuncordu* plus *sa boghe*) est le chant sarde par excellence, «le chant des bergers», comme on le dit souvent. Mais ces derniers ne sont pas les seuls à le chanter et, aujourd'hui, rares sont les villages du centre et du centre-est

---

[1] Comme souvent dans la tradition orale, les mêmes mots ont des acceptions différentes selon les régions ou les villages. J'utilise ici *cuncordu* comme terme générique, mais en Sardaigne, il peut être synonyme de *tenore*, c'est-à-dire de la formation à quatre voix.

de l'île (Barbagia et Baronia) où il n'est pratiqué dans différents styles[2]. Sans avoir à ce jour bénéficié d'une diffusion médiatique à base d'adjectifs mirobolants («chant profond de la Sardaigne», «Mystère des voix sardes» etc.), il continue de drainer, en Sardaigne même, les plus belles énergies et d'émouvoir un public averti.

Dans la pratique musicale actuelle, le *cuncordu* se fait entendre dans des conditions particulières: pour accompagner les poètes-improvisateurs lorsqu'ils s'affrontent dans des joutes poétiques (*gara poetica*); il a alors un rôle de simple ponctuation et fait entendre son accord en règle générale tous les deux ou quatre vers (ponctuation suspensive), et à la fin de chaque ensemble de huit vers où il exécute une courte ritournelle (*girata*) à fonction conclusive. Mais quelques témoignages épars laissent entendre que le *tenore*, normalement à quatre voix, peut s'exécuter à trois, notamment lorsque la *mesa boghe* – la plus aiguë – fait défaut. Sous ces contraintes, la *boghe* «s'arrange» en quelque sorte pour remplacer la *mesa boghe* absente et couvrir du mieux qu'elle peut l'étendue du chant harmonique et mélodique[3].

Au sein du *tenore*, le soliste occupe une position peu confortable. De par sa fonction, il doit avoir une voix remarquable, dans tous les sens du terme – et c'est bien ce qu'attestent les meilleures traditions. Mais, en tant que membre du chœur, il est soumis à une sorte d'impératif de cohésion et doit savoir se fondre dans l'ensemble: rien n'est moins apprécié qu'une juxtaposition désordonnée de voix «plates», c'est-à-dire de voix qui se superposent en parallèle sans se combiner. Il s'agit au contraire de «chercher la rondeur» (*andare sul tondo*), de faire en sorte que les différentes voix s'intègrent dans un tout unitaire et remplissent totalement le spectre sonore. Pour les chanteurs, il ne s'agit pas de conduire leurs parties dans des itinéraires indépendants – nul contrepoint ici -, mais bien de colorer un spectre unitaire et d'utiliser de multiples façons les ressources de la consonance. Insistons sur un point: le mot «*tenore*» est singulier; dans son usage le plus répandu, il est précédé de l'article «*su*», **le** tenore[4]. L'unité du chant naît de l'union des voix qui le composent et, en première approche, celles-ci semblent bien là pour n'en produire qu'une.

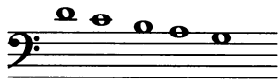
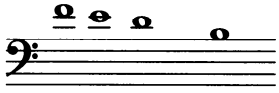
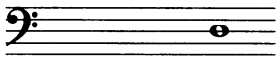
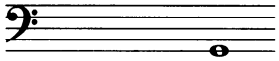
Il reste alors à interpréter ce phénomène sur le plan acoustique. L'écoute dissociée des voix confirme ce que l'oreille perçoit et soulève un premier problème: les quatre voix sont de nature différente: elles ont des fonctions particulières à l'intérieur du chœur (cf. tableau 1) et comme on va le voir, elles sont spécifiées par leur tessiture, leur timbre et la technique vocale qu'elles mettent en œuvre.

---

2 Cf disque sous référence 1991.

3 La *mesa boghe* est en effet la seule voix dont on peut se passer: sans *bassu* et, plus encore, sans *contra*, il ne peut pas y avoir de chœur.

4 Le singulier est la norme, mais les usages sont divers: dans la littérature ethnomusicologique italienne, on lit souvent *canto a tenore* et aussi *canto a tenores*. En Sardaigne même, on entend parfois dire *sos tenores* («les» *tenores*). Les formes mixtes existent aussi, par exemple l'incongruité italiano-sarde «*il tenores*» avec l'article italien au singulier et le nom sarde au pluriel (lu sur l'affiche annonçant la fête de Sant' Antioco à Irgoli, Province de Nuoro, en 1992).

			ambitus et degrés principaux
sa boghe «la voix»		(italien: *la voce*). A la fonction de soliste; chante et conduit le chant; dirige les modulations diatoniques (*scalate*). Peut aussi, en fin de phrase, faire une ornementation mélodique supplémentaire au-dessus du chœur.	
su concordu (chœur)	*mesa boghe*	(italien: *mezza voce*). C'est la voix la plus aiguë. Dans la majorité des styles, exécute des variations relativement libres par rapport aux formules syllabées du *cuncordu*.	
	contra	La voix centrale du chœur. A une fonction importante, car c'est autour d'elle que s'accordent les deux autres voix: aussi, bien souvent elle «entre» très légèrement avant les autres voix du chœur.	
	bassu	Fonctionne en étroite relation avec la contra pour produire une quinte juste. *Le sol du* bassu *(autour de 100 hertz) est une hauteur moyenne. Le fondamental d'un* bassu *se situe habituellement entre le fa et le la. En outre, dans la plupart des styles, il est possible de jouer sur la transposition complète de l'accord sur un ou deux degrés (modulation diatonique non préparée).*	

Tabl. 1: Les quatre voix du *tenore*.

Du timbre et de la polyphonie

En écoutant un *tenore*, on est confronté à un paradoxe: la différence de timbre des différentes voix du chœur ne conduit pas à une hétérogénéité de l'ensemble, tout au contraire. Le paradoxe se lève lorsqu'on sait qu'un Tout ne peut être réduit à la somme de ses parties. En fait, l'esthétique de l'ensemble semble s'opposer à celle des éléments qui le compose. L'analyse au sonagraphe d'un *cuncordu* (un exemple est donné fig.1) montre une grande homogénéité du chœur et met en évidence que son architecture obéit à un double principe: d'une part, le spectre doit être plein (en quelque sorte, sans «trou»); de l'autre, aucun harmonique ne doit saillir pour masquer ses voisins. L'homogénéité tient autant à la largeur du spectre qu'à la façon dont il est régulièrement rempli.

Une hypothèse alors se dessine: pour produire cette homogénéité spectrale très caractéristique, les voix auraient des propriétés particulières qui les disposeraient à mieux s'appareiller.

Or, compte tenu de la nature de l'accord entonné par le *cuncordu*, cette hypothèse se heurte à une difficulté car, à partir de l'accord parfait, les différents harmoniques de chaque voix ont une tendance naturelle à se renforcer en fusionnant, selon des rapports de 2 à 1 pour l'octave, de 3 à 2 pour la quinte, de 4 à 3 pour la quarte, de 5 à 2 pour la dixième, de sorte que l'on devrait plutôt s'attendre à ce qu'ils offrent un sonagramme régulièrement parsemé de lignes noires, épaisses, sur les fréquences où s'exercent les fusions harmoniques des différentes voix.

Or, un simple coup d'œil à la figure 1 ne fait pas apparaître une configuration de ce type. D'une façon générale, on est en présence d'une densité assez constante jusqu'à 4000 hertz et, dans d'autres exemples, jusqu'à 5000 ou 6000 hertz. Il en est ainsi lorsque le chœur est bien accordé et que la prise de son ne favorise pas une voix au détriment de l'autre. Pour le chœur, il s'agit de remplir tout l'espace sonore et d'obtenir un spectre riche et équilibré où chaque voix développe son cycle d'harmoniques sans être masquée par les autres.

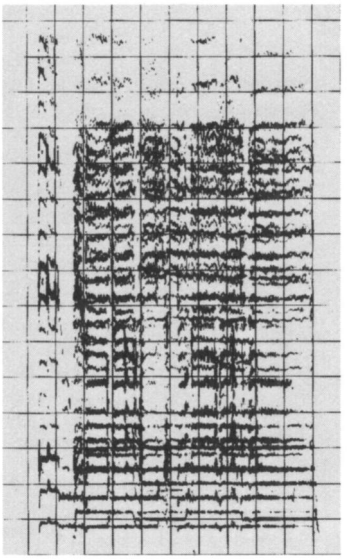


Fig. 1: *cuncordu* d'Orosei sur 4000 hertz. Ce sonagramme, ainsi que les suivants, ont été réalisés à partir d'enregistrements de B.L.-J. sur le Sonagraph 5500 du laboratoire d'ethnomusicologie (UPR 165 du CNRS) du Musée de l'Homme avec les amicales collaborations de Jean Schwarz et de Tran Quang Hai.

Une voix de *bassu* couvre déjà un spectre étonnamment large et régulier, surtout lorsqu'il émet une voyelle pleinement ouverte, comme le «a» (fig. 2 et 3). Un sonagramme réalisé dans de bonnes conditions et sur un enregistrement de qualité laisse apparaître la présence d'une quarantaine et même d'une cinquantaine d'harmoniques: (de h 1, autour de 100 Hz, qui est la zone de fréquence habituelle pour le fondamental, jusqu'à 5000 Hz).

Lorsque se superposent les autres voix (dans l'exemple 2, successivement: *contra*, *boghe* et *mesa boghe*) le spectre figuré sur le sonagramme devient régulièrement plus dense en se renforçant sensiblement vers le haut (fig. 2 b, c et d).

Ce processus de «remplissage du spectre» mérite qu'on s'y arrête un moment. L'analyse révèle en effet que les trois voix du *cuncordu* ont un jeu de timbre(s) très subtil. Rappelons que le chant s'exécute sur des syllabes sans signification en faisant un usage systématiquement contrasté des principales voyelles. Celles-ci entrent en effet dans des formules toutes faites (*Bim, bam, bom bimbara, barilla, maramme-marammom* etc) dont tout porte à croire qu'elles n'ont d'autre fonction que de colorer l'accord et de faire varier le spectre. Ces formules, confiées au *bassu* et à la *contra*[5] sont nombreuses et

[5] Eventuellement à la *mesa boghe*. Mais celle-ci peut aussi s'émanciper de ces formules par des variations sur les voyelles é ou i (cf. tabl. 1 et développements dans le paragraphe suivant).

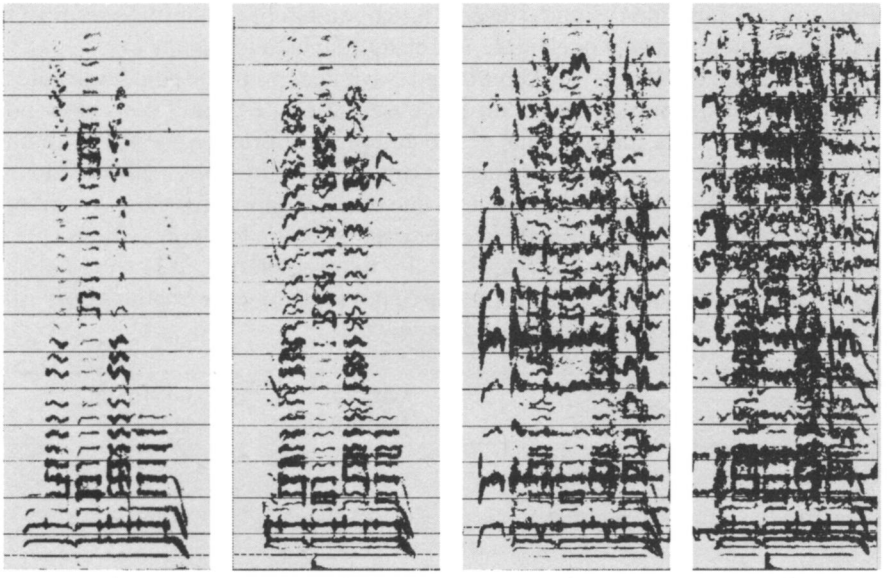


Fig. 2: *tenore* de Bitti, un des plus connus en Sardaigne et à l'étranger. Spectre sur 4000 hertz. Sonagrammes des voix séparées. Ces sonagrammes ont été tirés sur calques transparents puis superposés avant d'être photocopiés. a) *bassu*; b) *bassu* et *contra*; c) *bassu, contra* et *boghe*; d) *bassu, contra, boghe* et *mesa boghe*.
Fondamentale du *bassu*: 105 hertz; *contra*: 155; *boghe* (dont la mélodie est «attaquée» une tierce au-dessus de la *mesa boghe* et donc à l'octave de la *contra*): 312; *mesa boghe*: 270.

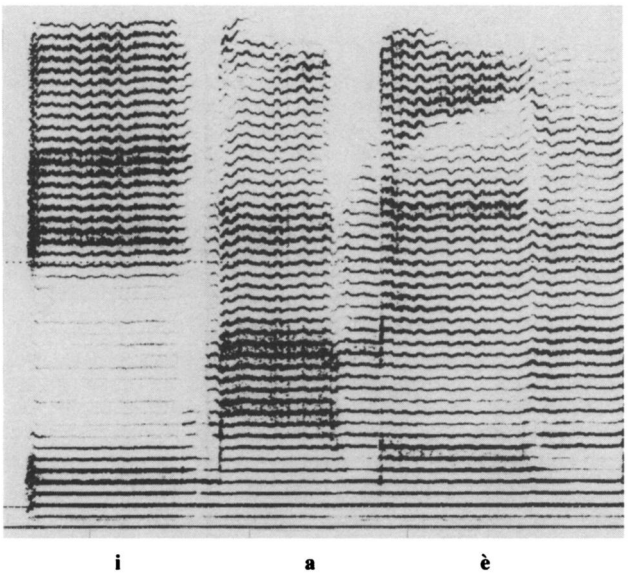


Fig. 3: les «couleurs» vocaliques: successivement i, a et è chanté, à ma demande, par un *bassu*. Spectre sur 4000 hertz.

d'ailleurs très largement standardisées: les chanteurs ont l'habitude d'utiliser toujours les mêmes, et chaque village (ou chaque style) a les siennes.

En outre, les trois voix du *cuncordu* sont travaillées pour une couleur propre[6] – ce que confirme leur écoute séparée. L'observation de terrain nous apprend qu'on en acquiert la maîtrise par des techniques différentes, de sorte qu'un *bassu*, par exemple, est bien incapable de tenir le rôle d'une *contra* et vice versa[7]. D'une façon générale, et pour s'en tenir à une caractérisation grossière, le timbre du *bassu* est plus clair que celui de la *contra*; dans la plupart des traditions villageoises, la *contra* tend à réaliser des voyelles moins ouvertes, et la *mesa boghe* des voyelles plus fermées encore: zone (a-o) pour le *bassu*; (o-è) pour la *contra*; (é-i) pour la *mesa boghe*, selon le schéma suivant:

VOIX	Registre	voyelles préférentielles	nature de la voyelle
mesa boghe	aigu	é-i	fermée
contra	médium	o-è	moyenne
bassu	grave	a-o	ouverte

Cette association systématique entre le degré d'ouverture vocalique et le registre vocal, qui ouvre des perspectives intéressant la musicologie générale[8], doit être observée du point de vue acoustique. Pour cela, il convient de se reporter à la figure 3 montrant (ou plutôt rappelant, car il s'agit d'une chose relativement connue) les incidences de l'ouverture vocalique sur la configuration du timbre dans la voix chantée : en fonction de l'ouverture de la voyelle, les différentes zones du spectre sont inégalement couvertes (ou inégalement décou-

---

[6] Les recherches sur ces techniques sont à peine amorcées et ce que je pourrai dire à leur sujet est encore provisoire. Le *bassu* – «rauque et caverneux», comme le notait Pietro Sassu (1973: 44) – semble mettre en œuvre une forte contraction des muscles sterno-cleido-mastoidiens (d'après Tran Quang Hai, communication personnelle après entraînement et essai assez convaincant d'imitation de plusieurs *bassu*). Les chanteurs sardes, pour leur part, insistent pour dire que le son du *bassu* résonne dans la cage thoracique. D'après Tran Quang Hai encore, le timbre de la *contra* est obtenu par le même type de contraction. Il reste cependant à expliquer pourquoi et comment il sonne si différemment du *bassu*. La *mesa boghe* – la plus aiguë des trois – est moins originale: c'est une voix méditerranéenne typique, tendue et nasale que rien *a priori* ne permet de distinguer d'une voix corse de même registre, ou sicilienne ou même arabo-berbère. De ce point de vue, elle est très différente des autres voix spécifiques au chant *a tenore*.

[7] En revanche – et très curieusement – un *bassu* rencontre en général peu de problèmes pour réaliser une *mesa boghe*. On notera que les voix de *bassu* n'ont pour ainsi dire jamais une tessiture naturelle grave: seule une technique particulière (cf. note précédente) permet d'en émettre la sonorité adéquate. De fait, nombreux sont les jeunes qui, un peu partout en Barbagia et en Baronia, savent produire des sons de *bassu*, comme s'il s'agissait d'un jeu acquis par goût du divertissement.

[8] Dans cette perspective, on peut lire (ou relire) l'article de Gilbert Rouget (1976). Les relations entre jeu des hauteurs et ouverture vocalique mériteraient aussi d'autres développements, à propos du «scat» improvisé, par exemple, où voyelles et sons ne semblent jamais associés de façon fortuite.

Tenore, Irgoli, 1992. Photo: Bernard Lortat-Jacob

vertes, ce qui ne revient pas tout à fait au même). Le spectre n'est entièrement plein que par la superposition des spectres partiels – ce qui pourrait être expérimentalement montré à l'aide de calques.

On comprend alors l'intérêt que trouvent les chanteurs à choisir des couleurs vocaliques différentes et à les juxtaposer: les registres de timbre se combinant avec les différents sons de l'accord, c'est pour eux la meilleure façon de remplir entièrement le spectre.

A titre d'illustration, la figure 4 montre un enregistrement où les voix ont été artificiellement séparées pour les besoins de l'analyse. Le *bassu* et la *contra* exécutent la même formule (*bimbara*), en exacte synchronie, mais il apparaît que le *bassu* chante «*bimbara*» et la *contra*: «*bembèrè*» (avec un «è» très ouvert), pendant que la *mesa boghe* exécute une variation libre sur un é nettement plus fermé[9]. Le spectre est alors intégralement couvert en trois zones distinctes, approximativement conjointes. On voit, à travers cet exemple (que d'autres pourraient aisément compléter) de quelle façon chaque voix du chœur, par son timbre propre, concourt à remplir systématiquement l'espace musical – le mot étant pris ici dans son sens le plus juste. Celui-ci est partagé – on pourrait même dire «mis en partition» – par les différents chanteurs.

---

[9] Sur ces trois voix, *sa boghe* porte le texte (écrit en l'occurrence par un poète sarde du XIXe siècle) chanté, comme il se doit, dans un registre voisin de celui de la *mesa boghe*.

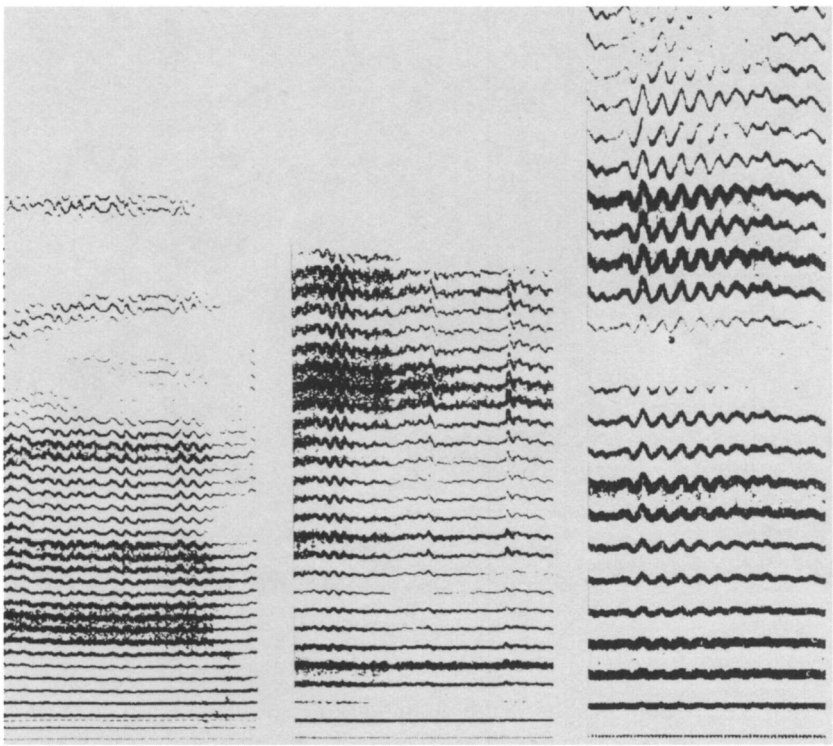


Fig. 4 : spectres complémentaires, sur 5500 hertz, donnés par le *cuncordu* . Dernière voyelle de la formule «*bimbara*» : a) *bassu* chantant «*bimbara*» ; b) *contra* («*bembèrè*») ; c) *mesa boghe* (variation libre sur la voyelle é).

On ne saurait clore ce chapitre sans mentionner un style un peu particulier de *tenore*, celui de Fonni[10]. Si, pour reprendre les termes des chanteurs eux-mêmes, les *tenores* se diversifient volontiers par leur « rondeur » et leur « harmonie », on peut dire qu'à Fonni s'est développé le style le plus « rond » et le plus « harmonieux » de toute la Sardaigne. La richesse du style « fonnese » tient surtout au jeu sophistiqué de formules syllabées que réalisent simultanément les trois voix du chœur. « *Mba-ué-mba* » ; « *mba-aya-mba* » ; « *ui-mba* » ; « *bom-bim-bom* » ; « *bam-bim-bom* » ; « *bobimbo-rimbobo* » ; « *lallara-lillara* » ; « *boim-bo-lil-loro* » ; « *li-li-lilliri* », etc. (l'inventaire serait long). Or, de façon singulière, les trois voix du *cuncordu* ne cherchent pas à couvrir tout le spectre à chaque émission d'accord, mais à le remplir alternativement par parties en jouant au maximum sur les contrastes vocaliques (fig. 5). A l'inverse des pratiques des autres villages de Sardaigne, le *tenore* de Fonni ne colore pas l'accord d'une unique façon. La palette de timbres est étendue et pourrait être assimilée à différentes notes d'une

[10] Il s'agit d'un gros village de Barbagia, le plus élevé de Sardaigne (altitude : 1000 mètres).

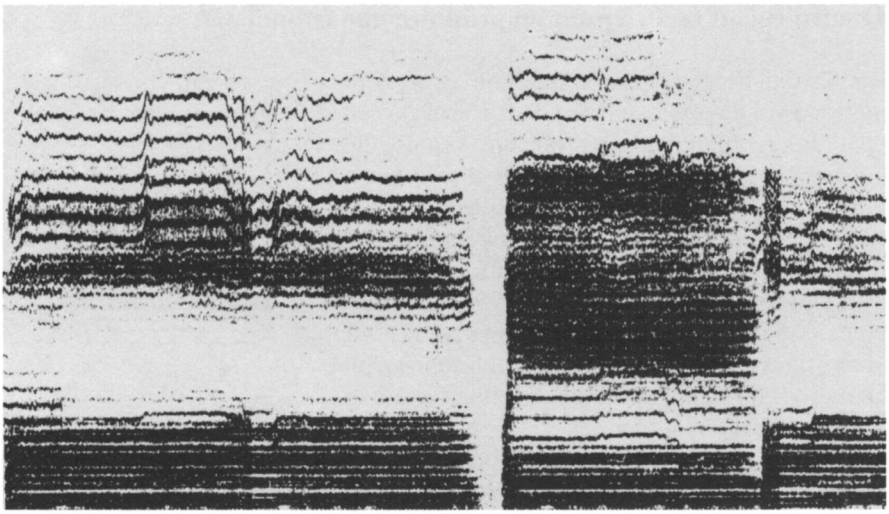


Fig. 5: *tenore* de Fonni composé d'excellents chanteurs. Spectre sur 4000 hertz: jeu des voyelles successives («*Bo*» – «*Buei*» – «*Bom*»).

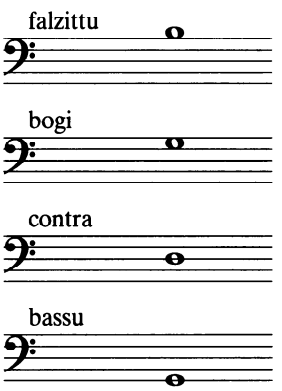
gamme offrant des possibilités mélodiques diverses. L'accord unique se diffracte donc en divers blocs consonants qui forment une sorte de mélodie de timbres permise et soutenue par la variété des sons vocaliques.

Le *tenore* est donc une polyphonie fondée sur l'accord parfait qu'exécute le *cuncordu* et sur lequel la *boghe* chante un texte. Mais il n'est pas que cela, car s'il utilise systématiquement cet accord, c'est surtout pour jouer sur la couleur des sons qu'il recèle: l'harmonie consonante ne fournit qu'une base dont les chanteurs s'efforcent d'exploiter les ressources, soit verticalement comme dans la plupart des styles, soit horizontalement comme cela se fait à Fonni.

En résumé, si l'accord comprend toujours les mêmes degrés disposés de la même façon, dans tous les styles et dans toutes les formes, c'est surtout le traitement timbrique qui est au centre de la démarche esthétique des chanteurs et qui donne lieu à un véritable travail compositionnel. Bien chanter veut dire chanter juste, bien sûr, mais surtout, à l'aide de techniques vocales particulières, savoir combiner au sein du chœur différentes formules vocaliques standardisées pour en tirer la plus grande richesse harmonique. En définitive, c'est bien par cette dernière compétence que les villages se différencient les uns des autres et que les *tenores* (c'est-à-dire les *cuncordos* et leur *boghe*) s'apprécient comme il se doit.

De cette exploration organisée de la consonance résulte ce qu'on pourrait dénommer une polyphonie de timbres. Séparées et isolées, les voix du *tenore* ne sont que les différentes facettes d'un prisme et n'offrent qu'une image acoustique partielle. Ce n'est que lorsqu'elles sont associées, étroitement combinées – pleinement en accord – que le prisme soudain prend forme: l'image complète apparaît alors pour couvrir un spectre largement étendu, susceptible de varier à l'infini.

Quatre voix d'accord pour en produire une cinquième



Tabl. 2: L'accord de base du *coro* et sa distribution entre les quatre voix.

En Sardaigne toujours, à quelque cent kilomètres à vol d'oiseau au Nord de la Barbagia (du vol d'un oiseau qui aurait à franchir la chaîne du Goceano puis le Lugudoro avant d'arriver en Anglona), les pratiques polyphoniques sont sensiblement différentes: elles sont mariées à l'Eglise et à ses rituels. A Castelsardo, elles relèvent entièrement de la confrérie de Santa Croce: une cinquantaine d'hommes, tous laïcs et, pour la moitié d'entre eux, excellents chanteurs, qui maîtrisent un répertoire d'une grande beauté et d'une profonde originalité [11].

Le chœur religieux (*coro*) est à quatre voix: du grave à l'aigu, *bassu*, *contra*, *bogi*, *falzittu* (cf. tabl. 2). En règle générale, *Bassu* et *bogi* sont en relation d'octave. Le *falzittu,* contrairement à ce que le mot laisse entendre, n'est jamais une voix de tête. Il est à la tierce de la *bogi,* à qui est confiée le «cantus firmus»; les autres voix l'accompagnent selon une technique qui n'est pas sans rappeler celle du faux bourdon [12].

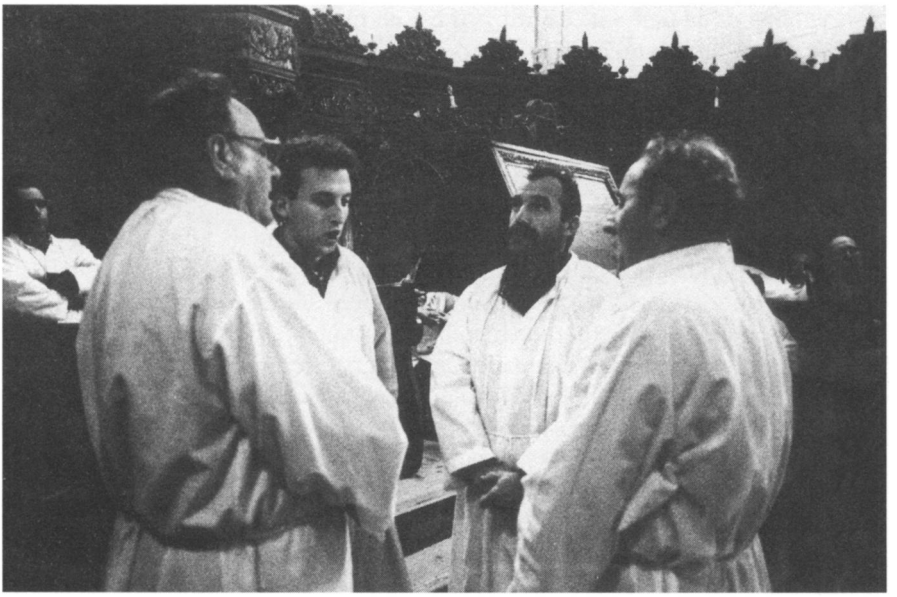
C'est le règne de l'accord parfait [13]. Comme dans le *tenore.* Mais, contrairement à ce dernier, toutes les voix concourent à la conduite de la mélodie et les modulations sont d'ailleurs nombreuses. Non préparées harmoniquement, elles interviennent par altération diatonique ou chromatique de l'échelle de base.

---

[11] Cf. disque sous référence 1992. La présente analyse prend exclusivement comme objet les pratiques musicales de Castelsardo. Elle est centrée sur le magnifique répertoire de la Semaine sainte. Castelsardo représente un exemple, désormais unique en Sardaigne, d'une confrérie pleinement en exercice exécutant des rituels où la musique occupe une place centrale. Les rapports existant entre le chœur religieux et le chant *a tenore* ont été souvent discutés. A défaut de preuves, on peut émettre trois hypothèses: 1) le chœur religieux dériverait historiquement du *tenore*; 2) le *tenore* dériverait du chœur religieux; 3) *Tenore* et chœur religieux auraient des origines distinctes. L'absence d'une documentation historique précise sur le sujet ne permet pas de trancher. Mais on peut aussi supposer que ces trois hypothèses, aussi simplement formulées, ne sont pas aussi antagonistes qu'il y paraît.

[12] Cf. sous la plume d'Ignazio Machiarella (1990), un article récemment paru faisant très utilement le point sur le rapport entre le *falsobordone* et les polyphonies siciliennes et sardes de tradition orale.

[13] Cet accord occupe une place essentielle dans le système. Celui-ci met en jeu des principes de construction modale (absence de relations tonique-dominante) et, plus précisément, plurimodale (avec modulations introduites par l'altération chromatique de l'échelle de base). La technique d'harmonisation en faux-bourdon et les principes de modalité impliquent naturellement le recours à d'autres accords, notamment mineurs. Précisons encore – pour avoir un aperçu un peu complet sur le système – que la construction harmonique est sans cesse bouleversée par un jeu d'anticipations et de retards réalisés surtout par la *bogi.*



Coro de Castelsardo, derrière l'autel, 1990. Photo: Bachisio Masia

Par rapport au *tenore*, deux autres différences méritent d'être mentionnées. La première concerne le texte. Dans le chant religieux, il n'y a pas de formules syllabées sans signification. Le texte en latin, qui est largement monnayé en syllabes d'appui, est entonné et développé en parallèle en de longues phrases mélodiques par les quatre chanteurs. La seconde concerne les techniques vocales: très différentes de celles du *tenore*, elles mériteraient en soi une étude particulière. C'est une évidence, mais encore faut-il le dire: aucune voix de *tenore* ne peut chanter dans un *coro* et réciproquement [14].

La présence d'un cantus firmus dans le chant religieux ne doit pas faire illusion. Le *coro* n'est pas un chant soliste accompagné et tous les chanteurs s'accordent à dire que sa première qualité tient à l'équilibre des voix qui le composent et au fait qu'aucune ne doive dépasser l'autre. Dans l'intensité – sinon dans l'expressivité –, la *bogi* n'a pas un poids plus important que les autres.

Actuellement, la confrérie de Castelsardo comprend plus de vingt-cinq chanteurs connaissant le répertoire et ayant des voix suffisamment bonnes pour mériter d'être sélectionnés par le prieur de la confrérie afin d'entrer dans l'un des

[14] Cette réalité est facile à vérifier. Ce qui est frappant, c'est la façon dont – encore aujourd'hui – les chanteurs de ces répertoires se méconnaissent. Il m'est arrivé, par exemple, de faire entendre des enregistrements de chants religieux de Castelsardo à un excellent chanteur de *tenore*, natif de Lodè et assez connu en Sardaigne même: ne voulant admettre qu'il s'agissait de musique religieuse sarde, celui-ci demanda même si c'était réellement du chant. «Ce n'est pas de l'orgue (*organo*) ou du *pianoforte?*», me demanda-t-il après avoir longuement écouté l'enregistrement.

trois chœurs de la Semaine sainte[15]. Il est un prodige auquel on aime assister chaque année, notamment durant la période de carême, lorsque deux ou trois fois par semaine les confrères se rassemblent dans la petite église de Santa Maria pour préparer leur *Lunissanti* (Lundi saint). Ce prodige naît de la formation inouïe de chœurs, car, bien que les chanteurs se connaissent et connaissent leurs propres couleurs vocales, rien n'est moins prévisible qu'un mariage de voix qui n'a jamais été expérimenté.

Ces conditions d'exécution, le contexte rituel, les enjeux affectifs et sociaux de la prestation musicale et, en définitive, l'attention portée au chant, confèrent à l'art musical de Castelsardo une richesse quasi infinie. A cela s'ajoute une réflexion générale sur l'esthétique du chant. Comme je l'ai écrit, être chanteur, c'est aussi savoir parler du chant et y apporter ses commentaires[16]. Dans ces commentaires, il est surtout question d'exécutions particulières. On ne parle pas du système musical et compositionnel proprement dit car le répertoire est parfaitement mémorisé et transmis fidèlement de chanteur à chanteur et de génération en génération et il n'est pas nécessaire de parler de choses triviales. S'il est un délice que l'ethnomusicologue peut (et doit) s'offrir c'est bien de se soustraire au jeu des réciprocités immédiates qui naît de l'exercice du chant, et d'écouter «après-coup» ses enregistrements en compagnie des chanteurs. Les confrères sont des experts: à l'exactitude du chant répond la précision des commentaires.

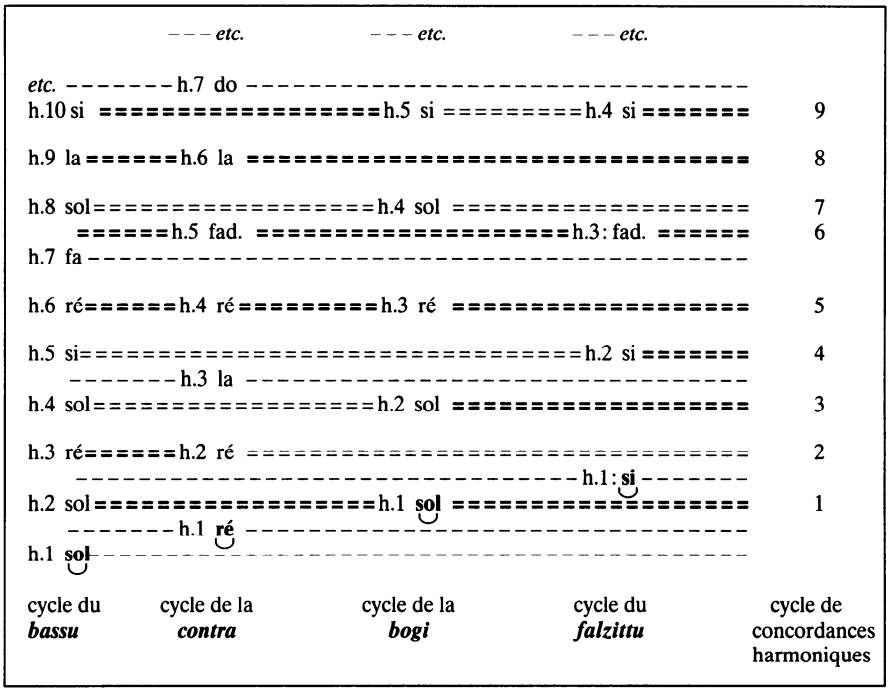
En toutes circonstances, une grande attention est portée à la personnalité de chaque *coro*. Comme on l'avait déjà noté à propos du *tenore*, celle-ci ne se réduit pas aux individus qui le composent: de la même façon que le jaune et le bleu mélangés ne créent pas une teinte mixte, mais une autre couleur (le vert) dont la vue ne laisse pas deviner l'origine composite. Le multiple crée le simple, et les différences combinées, la singularité.

Dans leurs pratiques vocales – qu'il est facile d'observer tant les occasions de chanter sont nombreuses –, les chanteurs ont un but, et même, pourrait-on dire, un projet esthétique qui, à chaque exécution se réalise plus ou moins bien. Contrairement aux *tenores* du centre de la Sardaigne, ils ne cherchent pas à associer leurs voix pour construire un large spectre, mais à exploiter au maximum les possibilités de consonance offertes par l'accord. Tout se passe comme si leur attention, autant que leur intention, étaient centrées non pas sur un vaste spectre, mais sur une bande de fréquence beaucoup plus restreinte où soudain, comme ils

---

[15] Pour l'organisation des chœurs, on pourra se reporter à Lortat-Jacob (1990a et b). En toutes circonstances, il s'agit pour le prieur de la confrérie de sélectionner un chœur de quatre personnes à partir de quelque vingt-cinq chanteurs. Sur une base approximative de sept ou huit *bogi*, *bassu*, *contra* et *falzittu* disponibles, les possibilités combinatoires se chiffrent par milliers. Chaque année voit donc sa «cuvée» de chanteurs qui, comme le vin effectivement, offre une production plus ou moins réussie. Il n'est pas inutile de savoir qu'à l'écoute d'un enregistrement quelconque, n'importe quel confrère sait reconnaître les chanteurs en présence, ce qui témoigne d'une culture musicale locale très approfondie et du fait qu'en dépit de la recherche d'une esthétique commune, les voix se laissent identifier par leur couleur propre. Cependant, comme dans le *tenore*, le résultat musical tient moins à la qualité individuelle des voix qu'à la façon dont elles se combinent. Dailleurs, quatre très belles voix ne donnent pas nécessairement un beau *coro*.

[16] Cf. Lortat-Jacob (1990b).



Tabl. 3 : les quatre voix du *coro* et leurs cycles harmoniques et fusionnels. Les notes en gras sont les fondamentales ; le trait double marque les fusions. Les cycles de concordances harmoniques sont numérotés à la droite du tableau. On notera que, sur la base de l'accord majeur dans cette disposition, les fusions peuvent être doubles ou triples (cf. cycles 5 et 9).

le disent eux-mêmes, les voix se dédoublent pour en faire apparaître une autre : la *quintina*. La *quintina* est produite par la fusion d'harmoniques dont les cycles concordent. Elle naît de l'accord parfait des chanteurs (dans tous les sens du terme) et leurs voix conjuguées concourent à la rendre pleinement audible[17].

L'analyse acoustique confirme et précise ce que les chanteurs savent faire et qui naît d'une étroite solidarité à la fois sociale et musicale : un sonagramme de *coro* se singularise par des stratifications périodiques très prononcées dans une zone de 200 à 2000 hertz (au-delà, les harmoniques ont une faible dynamique et l'image du spectre devient beaucoup plus pâle). Les tracés sur le sonagramme sont renforcés aux lieux de concordance des cycles harmoniques produits par les différentes voix. Selon l'intervalle, la périodicité est de 2 pour 1 (cas de voix

[17] A Castelsardo, *quintina* – littéralement « la petite quinte » – est un terme générique utilisé pour désigner toute fusion d'harmoniques dans la partie aiguë du spectre. Contrairement à ce que le mot laisse supposer, elle n'est pas nécessairement en relation de quinte avec l'une ou l'autre des voix qui la produisent ; cf. infra, tableau 3 et, pour d'autres informations complémentaires sur la *quintina*, Lortat-Jacob (1990a, 1990b, 1992).

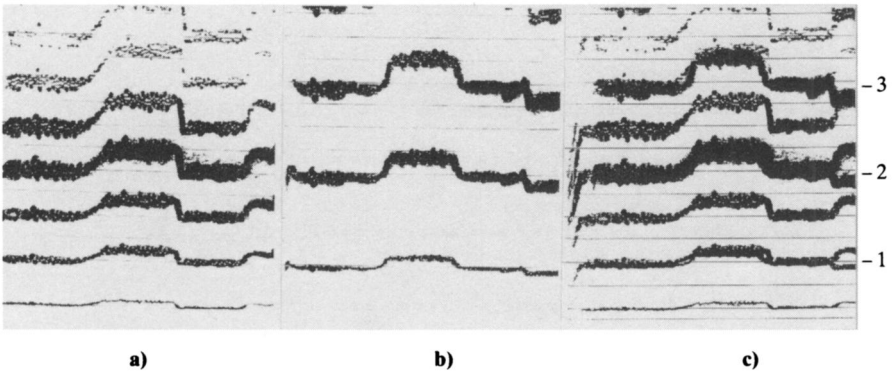


Fig. 6: cycle *bassu/bogi* (en relation d'octave). Spectre sur 1000 hertz: a) *bassu* seul; b) *bogi* seule; c) superposition des deux, faisant apparaître les effets de la fusion. Le *bassu* est aux alentours de 110 hertz, la *bogi* à 220 (soit un la). Les deux premières fusions passent relativement inaperçues à l'oreille car elles ne font que renforcer l'octave. La troisième en revanche, qui est à la quinte, est pleinement audible (concordance du sixième harmonique du *bassu* et du troisième de la *bogi*). En règle générale, elle est d'ailleurs renforcée par le quatrième harmonique de la *contra* (cas de triple fusion mentionné dans le tableau 3 et figure suivante).

chantant à l'octave, comme le *bassu* et la *bogi*) de 3 pour 2 (quinte entre le *bassu* et la *contra*), de 4 à 3 (quarte entre la *contra* et la *bogi*), de 5 à 2 (dixième entre le *bassu* et le *falzittu*) etc. Ces données sont résumées sur le tableau 3 et confirmées par les figures 6 et 7. Dans la mesure où l'intonation est juste (et les chanteurs sont assez expérimentés pour qu'elle le soit), les harmoniques des différentes voix du *coro* se superposent selon des cycles réguliers. Chaque point de concordance (ou lieu de fusion) augmente la dynamique du son qui y correspond et donne donc à celui-ci davantage de chances d'être audible: en d'autres termes, de devenir *quintina*.

Ce mécanisme est mis en évidence sous sa forme élémentaire à la figure 6: le *bassu* et la *contra* ont été enregistrés séparément et leurs spectres superposés à l'aide de calques transparents de façon à montrer comment ils concordent (ne figure ici que la photocopie des calques successifs). Théoriquement, toute fusion (ou concordance d'harmoniques) est susceptible de former une *quintina*. Mais selon le timbre des différentes voix et la dynamique de leurs harmoniques propres, l'on perçoit l'un ou l'autre des cycles fusionnels. Souvent, en cours d'écoute, l'oreille « bascule » d'un cycle à l'autre en suivant le registre où la résultante harmonique est la mieux audible. En d'autres termes, elle change de *quintina*. Mais, pour des raisons liées à des mécanismes d'audition encore assez obscurs, il semble difficile d'entendre plusieurs *quintine* à la fois. L'attention se fixe sur l'une ou l'autre (ou, si l'on préfère, sur l'un ou l'autre cycle); lorsque la *quintina* est suffisamment formée, à la fois comme objet physique et comme représentation mentale, elle parvient même à occulter étrangement les voix qui la produisent. Un chant virtuel se substitue alors aux quatre voix réelles et l'écoute est littéralement absorbée par son timbre aérien, unique, bientôt omniprésent.

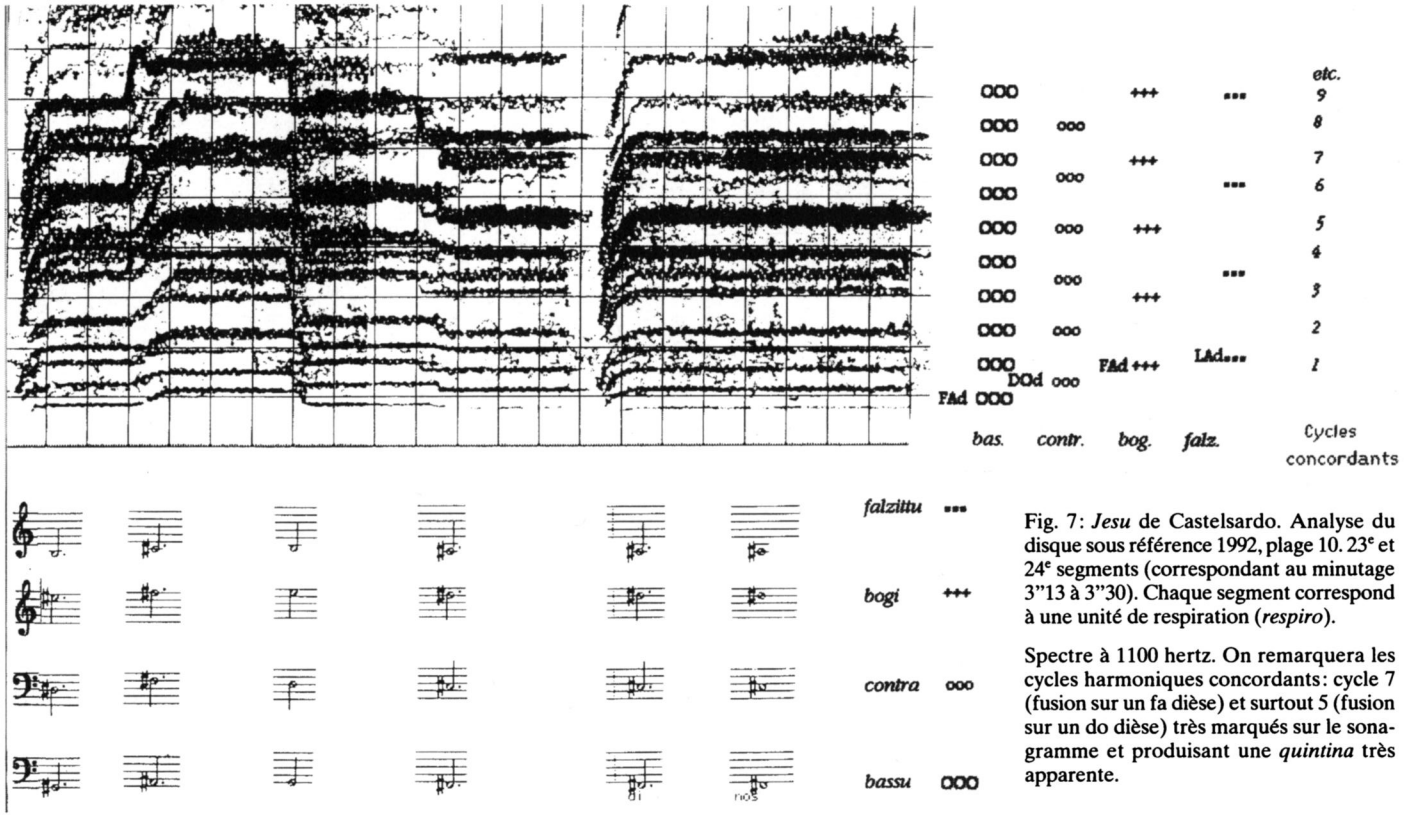


Fig. 7: *Jesu* de Castelsardo. Analyse du disque sous référence 1992, plage 10. 23e et 24e segments (correspondant au minutage 3"13 à 3"30). Chaque segment correspond à une unité de respiration (*respiro*).

Spectre à 1100 hertz. On remarquera les cycles harmoniques concordants: cycle 7 (fusion sur un fa dièse) et surtout 5 (fusion sur un do dièse) très marqués sur le sonagramme et produisant une *quintina* très apparente.

Comme dans le *tenore*, il s'agit bien de trouver dans l'exécution comme dans l'écoute du *coro* une certaine unité à partir du multiple. Cette unité a une existence acoustique particulière et les chanteurs lui donnent un nom: c'est la *quintina*. L'accord crée l'accord et celui-ci s'incarne dans une autre voix que les chanteurs s'efforcent consciemment de rendre pleinement audible. Car une présence forte de la *quintina* fournit une preuve directe et perceptible de la perfection du chant.

On peut alors se demander pourquoi le *tenore*, qui utilise le même accord que le *coro* religieux, ne produit pas de *quintina.* Parmi les réponses possibles – mais qu'on ne prendra pas le temps de développer – on peut en retenir deux. La première tient à la nature du système musical. Le chant religieux est fait de longs accords sur des voyelles ouvertes ou neutres, chantées sans ornementation et surtout sans vibrato. Il procède par un long monnayage de textes développés sur des syllabes d'appui (c'est ainsi que les deux premiers versets du *Stabat Mater* chanté durent quelque huit minutes). On est loin des ponctuations verticales du *tenore* couvrant un large spectre que le soliste (*sa boghe*) vient sans cesse brouiller en superposant sa voix à celles du *cuncordu.* En fait, lorsqu'une *quintina* se fait entendre dans le *tenore*, c'est que le *cuncurdu*... n'est pas très bon et que les voix n'ont pas d'étendue timbrique bien large.

Cette dernière observation introduit à la seconde raison. Dans ces deux répertoires, les techniques vocales (et l'esthétique qu'elles servent) sont à l'opposé – ce qu'indique, sans le démontrer, l'analyse au sonagraphe. Les voix du *coro* ne sont pas spécialement travaillées pour développer beaucoup d'harmoniques. Il semblerait même que ce soit le contraire: elles ne sont ni spécialement tendues, ni nasales. Quelle que soit la couleur de la voyelle, la dynamique des harmoniques d'un *bassu* et d'une *contra* est forte jusqu'au sixième harmonique et accuse une nette chute au-delà. La *bogi* et le *falzittu* ont des spectres plus variables[18].

Quant au spectre de l'ensemble des voix, il semble en quelque sorte «s'affaisser» à partir de 2000 hertz . Or c'est bien en-dessous de cette zone que la *quintina* prend forme. En fait, la partie du spectre la plus sollicitée est comprise entre 600 et 1000 hertz: c'est là qu'intervient le cinquième cycle de fusion (cf. tabl. 3). Ce cycle occupe en effet une place majeure dans le dispositif[19], car le sixième harmonique du *bassu* entre en unisson avec le quatrième de la *contra* et le troisième de la *bogi.*

---

[18] D'autres investigations – d'ailleurs en cours – permettront d'établir avec plus de précision la «carte d'identité vocale» de tous les chanteurs de Castelsardo.

[19] Au cycle 5 apparaît une triple fusion qui favorise l'émergence d'une *quintina* naissant d'une relation de quinte avec le *bassu* et la *bogi*, et d'octave avec la *contra.* Lorsque l'harmonique 6 du *bassu,* l'harmonique 4 de la *contra* et l'harmonique 3 de la *bogi* ont une forte dynamique, cette *quintina* prend de fait une présence exceptionnelle (cf. un très bel exemple dans le *Jesu* de Castelsardo dans le disque donné sous référence 1992: plage 10 et figure 7).
Le cycle 7 est également important (relation d'octave avec le *bassu* et la *bogi*). Parmi les *quintine* étranges, mais non étrangères au système, on notera celle du cycle 6 créant un frottement de septième majeure avec la basse et la voix principale. Elle est crée par la fusion de la *contra* et du *falzittu* et se fait entendre lorsque le *falzittu* a un troisième harmonique très fort (cf. un exemple dans le *Miserere* de Bonnanaro dans le disque donné sous référence 1992: plage 6).

Il reste que, pour être un phénomène conscient et clairement recherché, le phénomène de la *quintina* garde encore ses zones d'ombre. Certaines situations (sociales et acoustiques) et certains agencements de voix en favorisent l'émergence. Sans doute, à Castelsardo, on est attaché à son mystère. A la fois absente et présente, elle entre à l'évidence dans la symbolique de la Passion et, chaque année, quand vient Pâques, on attend sa réapparition. Le mécanisme de ce mystère nous est désormais plus familier. Mais la grâce ne partage-t-elle pas avec la recherche le privilège de toujours réserver de nouvelles surprises ?

Le projet polyphonique : quatre voix pour une

Pour le *tenore* comme pour le *coro*, il s'agit d'abord de s'entendre sur l'accord. C'est le même et l'intention esthétique ne semble guère différente dans les deux cas : pas d'indépendance des voix, aucune mélodie qui ne soit liée étroitement au chœur ; l'ensemble est soudé et l'attention centrée sur l'épaisseur du timbre. Les voix – comme les corps qui les produisent – forment un bloc qui, loin de se différencier de façon contrapunctique, fusionnent en un tout.

Dans le *tenore* cependant, les harmoniques, largement dispersés s'encastrent les uns dans les autres, sans chercher à se superposer, pour former une sorte de pyramide sonore. Les chanteurs unissent leurs efforts pour couvrir un vaste spectre : plus celui-ci est uniformément plein, plus le projet polyphonique est abouti.

Dans le *coro*, au contraire, les voix concentrent leur énergie, et les chanteurs leur attention, sur une partie du spectre, mais l'intention unitaire est tout aussi présente : l'action conjuguée des chanteurs se concentre sur la fusion des premiers harmoniques (de h.2 à h.6 surtout) qui, en donnant naissance à un chant singulier, porte aux oreilles de tous l'étonnant témoignage de l'accord parfait.

Au-delà de ces deux cas, à la fois proches et différents, on doit s'interroger sur la nature fondamentalement contradictoire du projet polyphonique en général car, si les chanteurs se mettent à plusieurs et portent tant d'attention à l'aménagement de parties musicales séparées, c'est surtout pour faire entendre une seule et même voix. Et c'est sans doute là – et non ailleurs – que réside le véritable « mystère des voix sardes ».

Références

CARPITELLA Diego, en collaboration avec Pietro Sassu et Leonardo Sole
1973 *Musica sarda*. Coffret de trois disques 33 tours, avec livret de 52 pages. Albatros VPA 8150-51-52.

LORTAT-JACOB Bernard
1990a *Chroniques sardes*. Paris, Julliard, 170 pages.
1990b « Savoir les chanter, pouvoir en parler. Chants de la Passion en Sardaigne ». *Cahiers de musiques traditionnelles* 3 : (« Musique et pouvoirs »), pp. 5-22.

1991 *Polyphonies de Sardaigne*, disque compact, Le Chant du Monde, Collection CNRS/Musée de l'Homme, LDX 274 760.
1992 *Sardaigne, polyphonies de la Semaine sainte*, disque compact, Le Chant du Monde, Collection CNRS/Musée de l'Homme, LDX 274 936.

MACCHIARELLA, Ignazio
1990 «Tradizione orale e tradizione scritta della musica. Il caso del falsobordone». *Culture musicali*. Quaderni di etnomusicologia, IX: 108-140.

ROUGET, Gilbert
1976 «Chant fuégien, consonance, mélodie de voyelles». *Revue de musicologie*, LXII (1): 1-25.

QUELQUES ASPECTS DU CHANT POLYPHONIQUE TRADITIONNEL EN CALABRE

Antonello Ricci

Ce texte présente certains aspects de la polyphonie chantée de tradition orale[1] tels qu'ils sont apparus au cours d'une longue recherche de terrain que Roberta Tucci et moi-même avons fait, à partir du milieu des années 1970 et que nous poursuivons encore, sur la musique traditionnelle de la Calabre[2].

La Calabre est la région la plus méridionale de l'Italie. Elle est baignée sur trois côtés par la mer et a un territoire essentiellement montagneux, aux rares zones plates. L'économie de la région se base surtout sur l'agriculture, sur l'élevage des moutons et sur la pêche; récemment, elle a aussi reçu une forte impulsion dans le secteur touristique, qui ne concerne presque exclusivement que ses côtes. Une bonne partie de sa population est encore imprégnée d'une culture archaïque de type agro-pastoral, transmise oralement et en partie liée à la vie communautaire. Dans un tel cadre, la musique occupe une place importante, et de nombreux événements, cérémoniels, rituels ou quotidiens, sont scandés par les sons et les chants de la tradition.

Dans ce cadre sommairement esquissé, la polyphonie, tant vocale qu'instrumentale, occupe une place de premier plan, aussi bien par la variété des formes existantes, que par l'importance, qui est reconnue socialement, de « faire de la

---

[1] La polyphonie chantée de tradition orale en Calabre est un sujet sur lequel j'ai depuis longtemps déjà orienté mon activité de recherche. Elle a été le thème d'un mémoire de licence en ethnomusicologie intitulé *Canti polivocali calabresi: Torano Castello e Sartano* que j'ai soutenu à l'Université « La Sapienza » de Rome, sous la direction de Diego Carpitella. A partir de ce travail ont été élaborés deux essais qui traitent les aspects sociaux et le contexte dans lesquels les chants sont exécutés (1991a) et les aspects plus nettement musicaux du répertoire polyvocal analysé (1991b). En outre, la plupart des morceaux dont il est question dans ce texte sont contenus dans le CD *Folk Music of Calabria, Italy*, «Traditional Music of the World 3» BM 55803 (1991), édité par A. Ricci et R. Tucci, avec opuscule en annexe, publié par l'International Institute for Traditional Music de Berlin en collaboration avec l'International Council for Traditional Music.

[2] On a surtout fait des enregistrements sonores et des photographies. Une partie des premiers se trouve à l'Archivio Etnico Linguistico-Musicale de la Discoteca di Stato de Rome, collections 146M, 163M et 166M, *cf.* Biagiola (1986). Une sélection de bandes magnétiques et de photographies se trouve au Centro per le Iniziative Musicali Siciliane de Palerme (matériel concernant les communautés calabro-albanaises) et au Centro Interdipartimentale di Documentazione Demoantropologica «Raffaele Lombardi Satriani» de l'Université de la Calabre. En outre, une collection de photographies se trouve à la Fototeca du Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, à Rome.

musique ensemble ». Les formations de chant polyphonique, les *compagnie di suoni* – pour employer un terme forgé par Carpitella – expriment d'une manière exemplaire la conception esthétique d'une culture musicale fondée sur la combinaison et la superposition continue des sons. A ce propos, il est caractéristique que certains instruments musicaux parmi les plus archaïques soient polyphoniques (la cornemuse, la flûte double) et, dans le chant, on apprécie aussi beaucoup l'effet sonore engendré par un ensemble de plusieurs voix.

La qualité de la voix est le premier élément qui apparaît à l'écoute et qui, en substance, contribue à créer un point commun entre des répertoires musicaux différents. L'émission vocale est déterminée par des techniques qui ne sont pas codifiées en règles et en manières d'apprendre, dérivant d'un modèle apprécié et partagé par la communauté sur la base d'un goût musical commun. La sonorité particulière de la voix semble découler d'une formulation qui prévoit l'emploi du premier registre vocal même dans les textures les plus aiguës; l'émission « à gorge serrée », comme si les muscles de la gorge tendent à se contracter et à se bloquer lorsque la mélodie monte vers l'aigu; l'ouverture limitée de la bouche qui a pour conséquence de solliciter certains points de résonance des cavités nasale et buccale.

Combinées entre elles, ces composantes produisent une sensation accentuée de tension de la voix, un timbre tantôt guttural tantôt nasal, que l'on retrouve aussi bien dans le chant masculin que dans le chant féminin. Ces caractéristiques vocales ne sont pas exclusives à la Calabre, mais elles appartiennent à toute l'aire culturelle centrale et méridionale italienne et elles ont aussi été mises en évidence par d'autres musicologues et musiciens, dont Roberto De Simone (1979), Serena Facci (1985), Roberto Leydi (1973), Alan Lomax (1956, 1968), Giovanna Marini (1982).

Certains effets sonores qui caractérisent la voix sont souvent employés. Ce sont des coups de glotte de différentes intensités, des hoquets et des sanglots qui accentuent certains passages du chant, des aspirations qui dérivent de la prononciation dialectale. La position du corps pendant le chant semble elle aussi liée à l'émission sonore. En tenant son buste légèrement plié en avant, le chanteur imprime à la voix une poussée en avant. Souvent, il met sa main à côté de sa bouche (cf. fig. 1) pour mieux diriger le chant ou corriger l'intonation de la voix. Dans les groupes de polyphonie vocale, la disposition des personnes est, elle aussi, fonction de la bonne réussite du chant. Souvent, elles se disposent en cercle, pour mieux parvenir à la fusion parfaite des voix (cf. fig. 2), dite, en dialecte *accùordu* (accord) quand, comme le disent les chanteurs, on n'entend qu'une seule voix. Dans les chants accompagnés par des instruments de musique, les chanteurs sont toujours tournés vers l'instrument pour « en prendre » les sons et pour diriger leurs propres voix vers lui (cf. fig. 3).

Comme nous l'avons dit, la polyphonie est très répandue en Calabre, sous des formes exclusivement vocales, comme les chants dits *all'aria* (à l'air) recueillis dans la province de Cosenza, ou comme certains répertoires des minorités linguistiques calabro-albanaises, aussi bien qu'avec accompagnement d'instruments musicaux.

Fig. 1: Groupe polyvocal de Sartano (Carolina Logullo, Concetta Mollo, Ida Cariati et Elvira Trombini). Position *a schiera*. Noter la main à coté de la bouche. Photo: A. Ricci, 1981.

Fig. 2: Groupe polyvocal de Torano Castello (Mafalda Sangineto, Emilia Perrone, Rosaria Mazzei et Iolanda Docimo). Position *a cerchio*. Photo: A. Ricci. 1984.

Commençons par examiner un morceau accompagné. Il s'agit d'un chant qui fait partie du répertoire de la *chitarra battente*[3] (un instrument de musique encore très fréquent dans la musique traditionnelle calabraise) recueilli à Mesoraca, dans la province de Catanzaro. Il s'appelle *Cioparedda*, à cause du mot que l'on rajoute à la fin de chaque strophe chantée.

Dans l'exemple que nous allons prendre, la mélodie principale, celle sur laquelle s'articule aussi le texte verbal, est exécutée par le chanteur soliste. Comme dans de nombreuses autres formes de chant de la tradition populaire calabraise, les vers sont manipulés: il sont tronqués, on y fait des adjonctions et on les recompose, créant ainsi des formes de versification et des strophes parfois très élaborées. Dans ce cas, le texte verbal se base sur une séquence de distiques d'hendécasyllabes à rime plate. Chaque strophe chantée a pour origine un unique vers au début duquel on ajoute des syllabes ou des voyelles afin d'obtenir une attaque en battre. La structure de la strophe chantée prévoit une première partie composée par le vers en entier auquel est ajoutée l'expression *oi bella*; une seconde partie comprend la seconde moitié du vers plus le mot *cioparedda*:

le distique

Eccuti bella ca ti sugnu venutu
sunu i suspiri tui ca m'ha'chiamatu
(Te voilà, belle, je suis arrivé
Tes soupirs ils m'ont appelé)

devient

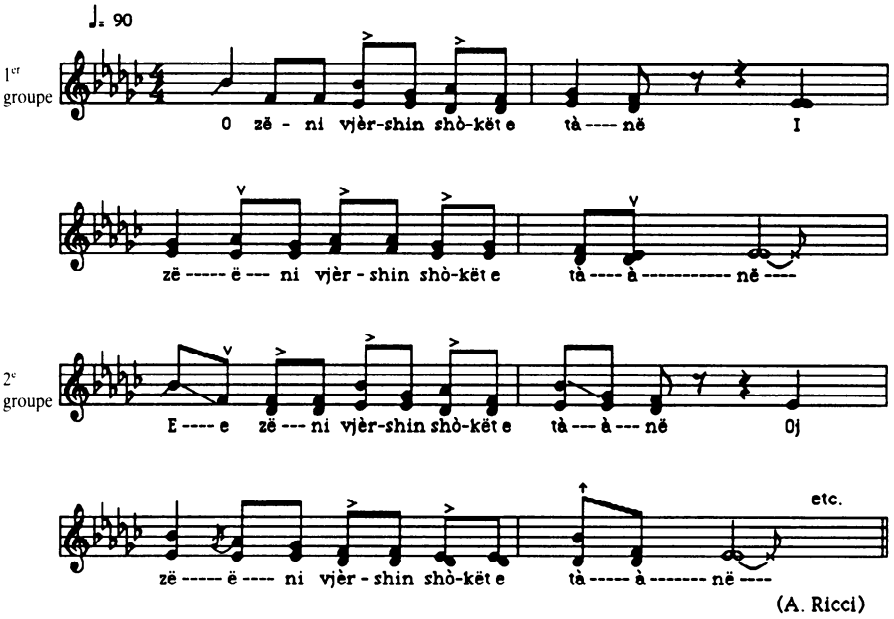
Oi eccuti bedda e ca te su'benutu joi bedda
Ed oi ca su benutu cioparedda
Oi sunu i suspiri tui chi m'ha chiamatu joi bedda
Ed oi chi m'ha chiamatu cioparedda

A chacune de ces deux parties correspond une phrase mélodique. Les deux autres voix d'accompagnement entrent dans la deuxième moitié des deux phrases mélodiques. Elles exécutent principalement un chant avec des syllabes dépourvues de signification. Dans la première intervention sont exécutées deux notes longues (respectivement le troisième et le deuxième degré de l'échelle) en manière de bourdon; dans la seconde intervention, qui caractérise fortement l'expressivité de la dernière partie de la strophe, la mélodie principale est exécutée à l'unisson avec les voix d'accompagnement. Toujours du point de vue expressif, on remarquera la dynamique très rude de l'interprétation: les finales contribuent, elles aussi, à définir le style, en se terminant par une dernière note ayant une appoggiature particulière.

---

[3] Sur la *chitarra battente* en Calabre, *cf.* Ricci-Tucci (1982) et Tucci-Ricci (1985).

Fig. 3: Chant accompagné par la *chitarra battente* (Basile e Salvatore Cariati). Noter la position du chanteur tourné vers l'instrument et sa main à coté de la bouche. Photo: A. Ricci, 1981.



Exemple musical N° 1.

Deux formes de chant plurivocal en langue albanaise[4] ont été recueillies à Civita, dans la province de Cosenza, au cours de la Valia, la fête que cette communauté célèbre chaque année, après Pâques. Le premier morceau (cf. exemple musical n° 1) est un chant rituel, dénommé *viershë* (vers), exécuté par deux groupes de cinq hommes au cours d'une quête itinérante. Les dix chanteurs, se tenant unis entre eux par des mouchoirs, parcourent en file les rues du village, en chantant des vœux. En échange, ils recoivent à boire et à manger (cf. fig. 4). Les *viershë* ont une structure responsoriale: chaque strophe, composée d'un vers répété deux fois, est exécuté par deux sous-groupes de cinq chanteurs, qui se répondent en alternant. Chaque sous-groupe est dirigé par une voix soliste. La polyphonie est à deux parties: la voix soliste entonne le chant auquel s'ajoutent les quatre voix qui restent, à l'unisson entre elles, qui la suivent selon une ligne pratiquement parallèle, en général une tierce en-dessous, mais parfois aussi à des intervalles de quinte. La polyphonie vocale à deux parties, elle aussi, n'est pas une exclusivité de la Calabre, mais elle est répandue, sous différentes formes, dans toute l'Italie[5]. Il n'y a pas de pause d'une strophe à l'autre; chaque fois, le soliste attaque sur la «coda» du groupe précédent, ce qui produit une véritable chaîne de strophes. Dans ce morceau, on remarquera surtout le style âpre et

[4] Pour une recherche sur la polyphonie vocale calabro-albanaise (*arbëreshë*) réalisée dans différents villages de la Calabre, *cf.* De Gaudio (1990).

[5] Sur cette question, *cf.* Agamennone-Facci (1982).

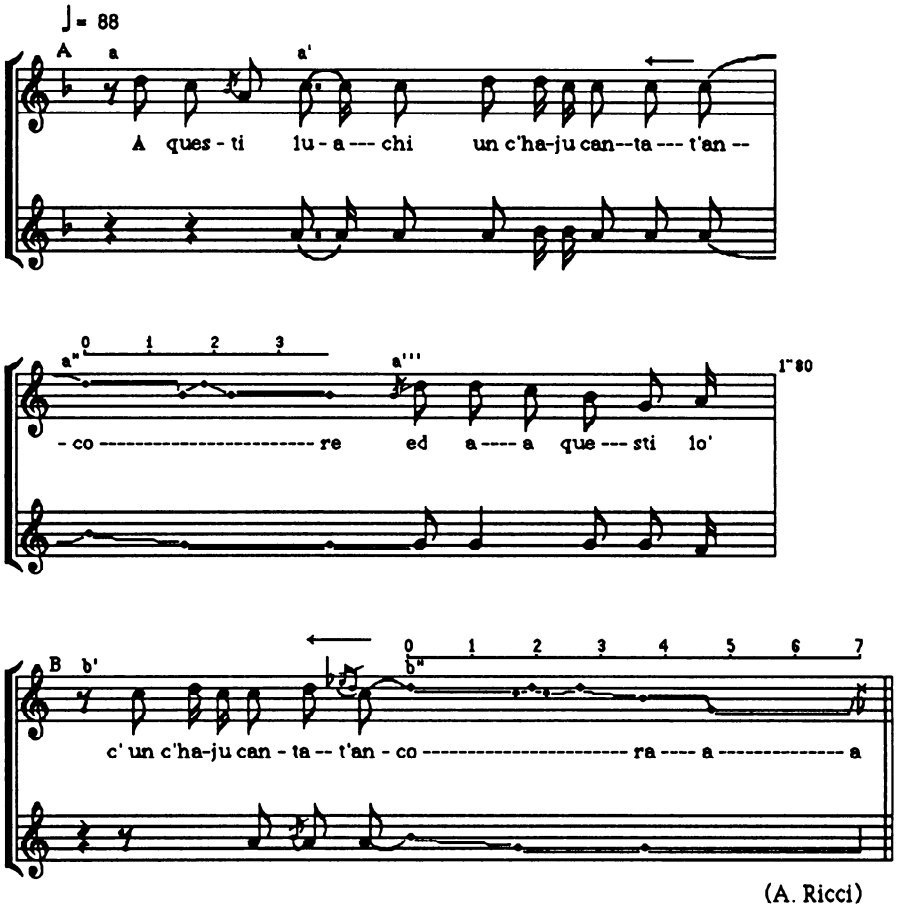
Fig. 4: Groupe de Civita (Francesco Pittelli et autres) durant la Valia. Photo: A. Ricci, 1984.

agressif, comme une sorte de guet-apens sonore qui surprend l'auditeur, en particulier lorsque le chant est entonné.

Le deuxième morceau est une sérénade d'amour exécutée par trois chanteurs. L'enregistrement a été effectué un soir, au cours d'une réunion entre amis, dans la cave de l'un d'entre eux. Le texte verbal se base sur un vers répété deux fois. A chaque vers correspond une phrase mélodique. Le type de polyphonie est encore à deux parties avec une voix soliste qui fournit l'attaque du chant. Les voix d'accompagnement entrent immédiatement, quasiment avec le soliste. Le style de chant, là encore, est très âpre et agressif et il est caractérisé par de rapides glissandos de la voix soliste, soutenus par la base solide des autres voix qui, surtout dans la partie finale, accompagnent avec des bourdons.

Voyons maintenant quelques chants polyphoniques recueillis principalement dans deux villages: Torano Castello e Sartano[6], province de Cosenza, où

[6] Sur les chants polyvocaux de Torano Castello et de Sartano, *cf.* Ricci (1991 a-b).

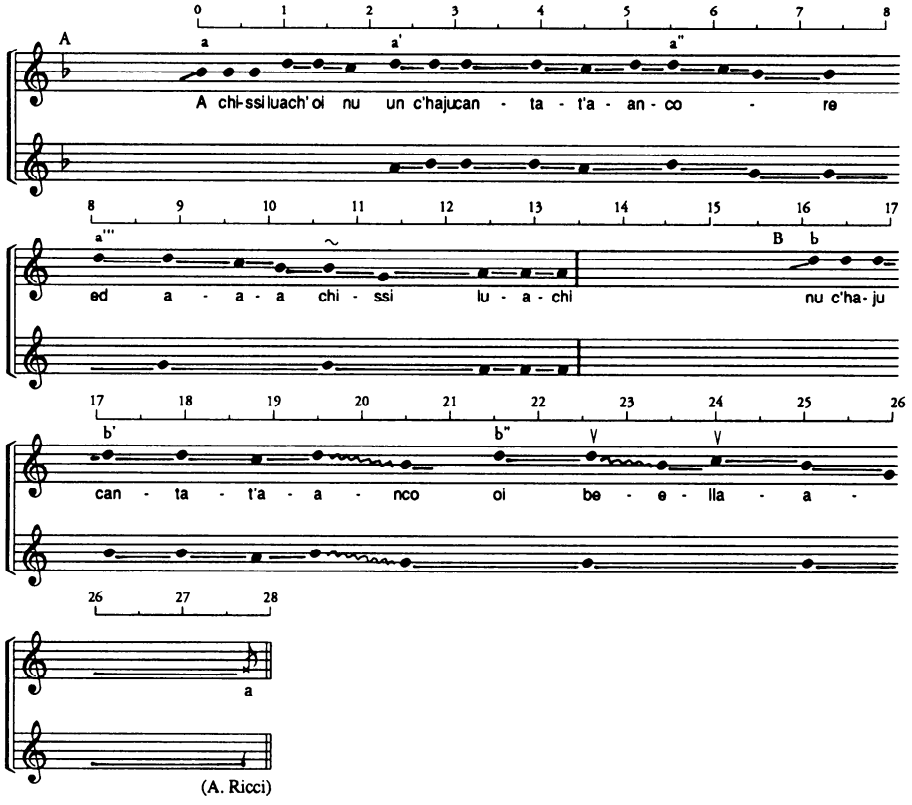


Exemple musical N° 2.

l'on a pu constater que l'habitude de chanter ensemble a bien résisté à l'usure du temps.

Le répertoire enregistré dans ces deux villages est en grande partie constitué de chants appelés *all'aria*. Ils représentent le noyau central du répertoire, aussi bien à cause de l'intérêt musical qu'ils suscitent que par leur nouveauté dans le cadre des recherches ethnomusicologiques italiennes, par rapport aux répertoires calabrais connus jusqu'à présent.

Les chants *all'aria* de Torano et de Sartano constituent un répertoire de polyphonie vocale quasi exclusivement féminin, qui était généralement exécuté durant les travaux agricoles. Il s'agit d'un répertoire spécialisé, qui prévoit des rôles musicaux bien définis: une voix soliste et des voix d'accompagnement. Les groupes féminins qui les exécutent peuvent être considérés comme ayant un niveau professionnel, si l'on tient compte de la considération dont ils jouissent.



Exemple musical N° 3.

Souvent, par le passé, les chanteuses solistes étaient choisies pour travailler à la campagne justement en fonction de leurs qualités vocales.

Les chants *all'aria*, dans le lexique musical de ces deux villages, assument des dénominations particulières sur la base des différentes formes mélodiques (*a voca regolare*, *cf.* exemple musical n° 2, *a voca diritta*, *cf.* exemple musical n° 3, *a bandìeri bella, a voca 'e notte*, etc.). Le terme *voca* que l'on retrouve fréquemment dans le lexique musical des chanteurs, possède une valeur sémantique très ample : en premier il signifie « voix », puis, par extension, il indique aussi « chant », « mélodie », « forme mélodique ». Cette pluralité de significations s'explique si l'on pense que, dans ce contexte, l'expérience musicale est vécue à travers l'emploi exclusif de la voix.

Les chants *all'aria* sont exécutés par des groupes composés généralement de trois ou quatre personnes, où la voix soliste (en dialecte *chira chi canta avanti*, « celle qui chante avant ») entonne le chant et les autres voix (en dialecte *chire chi cantanu appriessu*, « celles qui chantent après ») s'ajoutent après trois à cinq notes pour l'accompagner et la soutenir. Il s'agit d'une polyphonie en deux par-

ties où l'accompagnement se réalise surtout par bourdons, mais parfois il y a alternance des parties à bourdon et des parties à parallèlisme. Dans un cadre mélodique restreint (de quinte ou de sixte), la capacité de la voix soliste d'improviser et de faire des mélismes donne souvent lieu à de véritables démonstrations de virtuosité vocale. Les notes ne sont presque jamais tempérées. Le dessin mélodique a généralement une tendance descendante. La cadence finale est surtout sur le final. Les voix d'accompagnement se meuvent dans un ambitus de tierce et de quarte, principalement entre elles, à l'unisson, ou bien deux ou plusieurs à l'unisson et une à l'octave supérieure. Dans ce dernier cas, la voix à l'octave supérieure est dite *scùordu*, selon une terminologie calabraise qui indique des sons perceptibles séparément des autres. La scansion rythmique, principalement binaire, n'est jamais définie d'une manière précise: souvent, après un début soutenu, les durées s'altèrent et se dilatent progressivement. Et, dans la finale de chaque strophe, l'exécution d'un cri bref et aigu dit: *'u sguiddu, 'u sgrillu* est fréquente. Les textes verbaux des chants *all'aria* ont un caractère lyrique et ils traitent des thèmes les plus divers: l'amour, l'indignation, l'amitié, etc. D'un point de vue littéraire formalisé, ils se basent sur une séquence de distiques d'hendécasyllabes à rimes croisées. Dans l'exécution, ce modèle, qui est exprimé sous forme récitée par les chanteuses, subit un certain nombre de modifications – troncature de vers et de paroles, recompositions, rajout de paroles et de différents stéréotypes – qui donnent lieu à la formulation de nouvelles strophes. Par exemple, dans les chants *a voca regolare*, le distique:

A questi lùachi un c'haju cantatu ancora
Ora ci cantu ca ci siati voje
(Dans ces lieux je n'ai pas encore chanté
Et maintenant j'y chante parce que vous y êtes

devient:

A questi lùachi nun c'haju cantat'ancore ed a questi lo
C'un c'haju cantat'ancora
Ora ci cantu oi ca ci siati voje ed ora ci ca
Nt'oi ca ci siati voja

A chaque vers ainsi formulé du texte verbal, correspond une phrase mélodique.

Le second exemple est une pièce enregistrée à Sartano et dénommée *a voca diritta*. Il s'agit d'un modèle mélodique très semblable au précédent. Naturellement, on peut y noter de nombreuses différences, surtout dans le style d'exécution qui est beaucoup plus âpre et plus riche en effets sonores que celui de Torano, dans la manière de tronquer les syllabes des paroles, dans les rajout de phrases stéréotypées. Dans ce cas, le même distique devient:

A chissi lùach'oi nu-un c'haju cantat'ancore ed a chissi lùachi
Nu c'haju cantat'anco'oi bella
E mo ci cantu ca oi ca ci siati voje e ca mo ci cantu
Oi ca ci siati vo'oi bella

Cette manière d'intervenir sur le texte verbal est définie en dialecte *canta'a stanzìa*[7], chanter en procédant par troncatures et recompositions. Typique des chants *all'aria* est la *dispenzata*, la dédicace d'une chanson à une personne, à un lieu, etc. Elle consiste en un ou deux distiques à rime plate situés à la fin de la chanson.

Les chants *all'aria* étaient surtout exécutés à la campagne, durant les travaux agricoles les plus variés: la moisson, le vannage et la récolte des gerbes de blé, la moisson et le vannage des céréales, la cueillette des olives, le ramassage du bois dans les forêts, etc. Ce ne sont pas des chants de travail à proprement parler, qui aident rythmiquement le travail; mais en accompagnant celui-ci, ils font passer le temps. Le travail fait en commun représente aussi le moment didactique le plus important pour apprendre les techniques polyphoniques. Quelques-unes des chanteuses que j'ai connues soutiennent qu'elles ont appris les chants lorsqu'elles étaient petites filles, de leurs camarades plus grandes et expertes, au cours des travaux effectués en leur compagnie.

Références

AGAMENNONE Maurizio, Serena FACCI
1982 «La trascrizione delle durate nella polivocalità popolare a due parti in Italia», *Culture musicali* I 1: 87-103.

BIAGIOLA Sandro (éd.)
1986 *Etnomusica. Catalogo della musica di tradizione orale nelle registrazioni dell'Archivio Etnico Linguistico-musicale della Discoteca di Stato*. Roma: Discoteca di Stato-Il Ventaglio.

DE GAUDIO Innocenzo
1990 *Gli albanesi di Calabria. Canti bivocali delle comunità Arbëreshë (provincia di Cosenza)*. Opuscule annexé au disque de la collection *Ricerche etnomusicologiche – Archivio sonoro*. Milano: Albatros VPA 8501.

DE SIMONE Roberto
1979 *Canti e tradizioni popolari in Campania*. Roma: LatoSide.

FACCI Serena
1985 «Quindici esempi di polifonia tradizionale», *in*: *Forme e comportamenti della musica folklorica italiana*. Edité par G. Giuriati. Milano: Unicopli: 45-93.

LEYDI Roberto
1973 *I canti popolari italiani*. Milano: Mondadori.

LOMAX Alan
1956 «Nuova ipotesi sul canto folkloristico italiano», *Nuovi Argomenti* 17-18: 109-135.
1968 *Folk Songs Style and Culture*. Washington: American Association for the Advancement of Science.

---

[7] *Canta'a stanzìa* a la même signification que l'expression *cantare a strofette* propre au lexique relatif aux chants accompagnés par la *chitarra battente*. Dans ces répertoires, les vers et les strophes sont organisés selon des règles métriques et musicales très rigoureuses. *Cf.* Ricci-Tucci (1984).

MARINI Giovanna
1982 «Dalla trascrizione di un canto contadino alla composizione di un pezzo per quartetto vocale», *Musica/Realtà* III 9: 107-122.

RICCI Antonello
1991a «*A chissi lochi un c'haju cantatu ancora.* Canti polivocali della provincia di Cosenza», *Quaderni Calabresi* 73: 42-54.
1991b «Polivocalità tradizionale di Torano Castello e Sartano». *Studi Musicali* XX 1: 3-38.

RICCI Antonello, Roberta TUCCI
1982 *Calabria 2 strumenti la chitarra battente.* Opuscule annexé au disque de la collection *I Suoni.* Milano: Fonit Cetra SU 5OO8.
1984 «Il canto "alla lonnuvucchisa". Analisi del testo verbale», *Culture musicali* III 5-6: 199-268.

TUCCI Roberta, Antonello RICCI
1985 «The chitarra battente in Calabria», *The Galpin Society Journal* XXXVIII: 78-105.

POLYPHONIES MÉDIÉVALES ET TRADITION ORALE

Christian Meyer

Les sources de la musique polyphonique du Moyen Age et, plus encore, leurs éditions modernes, nous portent trop souvent à appréhender la polyphonie médiévale sous l'angle d'un ouvrage accompli et parachevé – «opus consummatum et effectum» – destiné à survivre au compositeur dans toute sa perfection en tant qu'«opus perfectum et absolutum», pour reprendre les belles expressions du théoricien allemand Listenius (1537). Cette notion d'œuvre introduite dans la pensée occidentale par l'humanisme allemand a aussi pesé d'une certaine manière sur l'historiographie de la musique. Cet héritage n'est pas sans avoir affecté la musicologie en tant que discipline universitaire, à la croisée de la philologie et de l'histoire. Cette même discipline a profité enfin de la dissociation définitive qui s'est faite au cours du XIXe siècle, entre une «Musique» susceptible d'histoire et les pratiques musicales perpétuées dans la tradition orale.

A la suite des travaux de Ernst Ferand (*Die Improvisation in der Musik*, 1938) ou de Marius Schneider, de nombreuses recherches ont contribué à cerner dans les polyphonies du Moyen Age et de la Renaissance la part de l'*improvisation*. Plus récemment, les modèles mis en évidence dans le domaine des traditions littéraires de l'Antiquité grecque classique (Eric Havelock) et de la culture médiévale (Erich Auerbach, M. T. Clanchy, Franz Bäuml) ont donné un nouvel essor à l'approche du véhicule oral dans la formation et l'évolution du répertoire monodique des liturgies occidentales jusqu'au XIIIe siècle (Treitler 1981). Par ailleurs, la persistance, jusqu'au XVIIe siècle, de pratiques polyphoniques dont les premiers témoignages notés remontent à la fin du XIe siècle, suggère la présence, tout au long du Moyen Age et jusqu'au cœur des temps modernes, d'une culture musicale où l'improvisation collective tenait une place fondamentale. Chacun de ces documents qui, dans sa singularité, ne révèle probablement qu'une des multiples réalisations possibles d'une structure transmise par la tradition orale – et non pas une «composition» – (cf. Treitler 1989: 147 sq.), pose par ailleurs – et plus généralement – le problème des modalités selon lesquelles l'écriture s'introduit dans une culture de tradition orale.

Il ne saurait être question de dresser ici le cadre théorique d'une approche systématique des pratiques polyphoniques de tradition orale dans l'Occident médiéval. Nous nous attacherons plus modestement à signaler quelques indices qui témoignent de l'importance du véhicule oral dans les formes les plus «primitives» des polyphonies médiévales. Il sera question tout d'abord de l'*organum*

tel qu'il fut décrit – et réglé – à une époque où, de toute évidence, la voix organale était exécutée *sur fond d'une représentation mentale* – soutenue ou non par une notation – de la voix principale. L'analyse de quelques documents notés nous permettra, en un second temps, d'apprécier l'enjeu et la signification de certains témoins musicaux pour l'approche du phénomène de l'oralité dans les traditions polyphoniques du Moyen Age.

⁂

Le chant à plusieurs voix semble attesté en Occident depuis le VIIe siècle au moins, donc bien avant que n'apparaissent, vers la fin du XIe siècle, les premières notations polyphoniques. Parmi les documents les plus anciens, les *Ordines romani*, qui documentent le rituel de l'église romaine, signalent la présence de chantres dits «paraphonistes» à la chapelle pontificale. Ainsi, l'*Ordo* romain XXX B, rédigé au VIIIe siècle indique qu'à la cérémonie des Vêpres pascales, les *paraphonistae* étaient chargés de réentonner l'Alleluia après qu'un sous-diacre assisté d'enfants eût exécuté le chant du verset (Andrieu, vol. III, p. 476). Cet *Ordo* signale encore pour le même office une exécution de l'Alleluia par le premier chantre de la *schola* (*primus scholae*) accompagné d'enfants qualifiés de «paraphonistes» (*paraphonistis infantibus*) auxquels répondent ensuite les paraphonistes proprement dits.

Le terme de *paraphonistae*, dont l'usage se perd au IXe siècle, doit être rapproché, semble-t-il, de l'expression «symphonies paraphones» (*symphoniai paraphoniai*) qui désigne, dans l'Antiquité tardive et chez les théoriciens byzantins, les consonances de quarte et de quinte (par opposition aux «symphonies antiphones» [*symphoniai antiphoniai*], à savoir l'unisson et l'octave). Ainsi, les «paraphonistes» auraient-ils eu pour fonction d'accompagner le chant à la quarte ou à la quinte. Si cette interprétation a fait l'objet de vives discussions (cf. Sheer 1980), elle paraît toutefois, selon Michel Huglo, d'autant plus légitime que plusieurs rubriques du graduel de St-Pierre de Rome contenant le chant vieux-romain – qui représenterait une tradition musico-liturgique romaine antérieure à la diffusion, au IXe siècle, du chant grégorien – mentionnent explicitement l'*organum*. Or, ce terme désigne précisément, à l'époque où ce graduel fut copié, le chant à la quarte ou à la quinte (Huglo 1993). On ajoutera à cela que, du milieu du VIe jusqu'au milieu du VIIIe siècle, l'influence byzantine était, on le sait, particulièrement forte à Rome. Cela expliquerait que l'on ait pu utiliser, à Rome, un terme propre au vocabulaire de la théorie de la musique byzantine.

Cette pratique du chant à plusieurs voix semble également attestée par la présence, à la chapelle pontificale, de *pueri symphoniaci* institués par le pape Vitalien (mort en 672) et dont les voix s'unissaient probablement, dans un registre aigu, à celles des paraphonistes (Wagner 1928 et Ferand 1938: 114). C'est enfin cet usage romain qui sera vraisemblablement adopté au début du IXe siècle à la cour de Charlemagne, car, si l'on peut en croire Adémar de Chabannes, «les chantres romains instruisirent les chantres francs dans l'art d'"organiser"» (Jammers 1962: 181).

Si ces différents textes suggèrent bien l'existence, dès le VIIe siècle, d'une pratique plurivocale, ce n'est toutefois qu'à partir du IXe siècle qu'il devient possible d'identifier les procédés qui régissent ces pratiques. En l'absence de toute notation polyphonique «pratique» antérieure aux années 1030 environ, on doit la description de ces procédés à l'effort considérable qui fut déployé depuis la seconde moitié du IXe siècle pour la construction d'un appareil théorique. Alors que l'effort des théoriciens tend surtout à rendre compte des structures modales du chant liturgique, deux traités – la *Musica enchiriadis* (vers 890) et le *Micrologus* de Guy d'Arezzo (vers 1025) – rendent compte du chant polyphonique.

Dans son *De Musica*, rédigé vers 880, Hucbald explique que «la consonance est une fusion rationnelle et harmonieuse de deux sons dont la formation nécessite leur émission simultanée dans une seule et même performance vocale (*modulatio*), comme cela se produit lorsque les enfants entonnent [à l'octave supérieure] les mêmes sons que les hommes adultes, ou encore dans ce que l'on appelle communément la mise en *organum* (*organizationem*)» (traduction d'après le texte édité par Chartier 1973: 168). Hucbald distingue alors six consonances, dont trois consonances simples (quarte, quinte et octave) et trois consonances composées (les consonances simples redoublées à l'octave).

Cette référence à la pratique de l'*organum* se retrouve encore, en des termes très voisins, sous la plume de l'auteur anonyme de la *Musica enchiriadis* (ch. XIV):

> «si l'on "organise" simultanément à l'aide d'une voix d'homme adulte et d'une voix d'enfant, ces deux voix seront en consonance d'octave; en revanche, par rapport à la voix que celles-ci maintiennent entre elles et autour de laquelle elles réalisent l'*organum*, la plus aiguë, celle de l'enfant, occupera le cinquième degré supérieur, celle de l'homme, le quatrième degré vers le grave» (Traduction d'après le texte édité par Waeltner 1975: 4, 6.)

Les deux voix qui réalisent l'*organum* évoluent ainsi parallèlement à la voix principale selon un rapport constant d'une quarte (au grave) et d'une quinte (à l'aigu) avec celle-ci.

L'auteur de la *Musica enchiriadis* distingue alors deux sortes d'*organum*: l'organum parallèle ou simple (*organum simplex*) et l'*organum* que l'on pourrait qualifier d'«artificiel» puisqu'il obéit à une règle (*lex*) propre.

Organum simplex

L'*organum* simple – le chant parallèle à la quarte et/ou à la quinte – relève d'une plurivocalité de type diaphonique. Il faut entendre par là qu'elle s'éloigne du chant à l'unisson ou à l'octave, mais que l'indépendance mélodique des voix ne s'y trouve pas encore réalisée.

> «[...] Examinons à présent – poursuit l'auteur de la *Musica enchiriadis* – ce que l'on entend au juste par symphonies et ce qu'elles sont, c'est-à-dire comment les mêmes sons se comportent lorsqu'on les chante en même temps.

C'est là, en effet, ce que l'on entend par chant en diaphonie, ou plus habituellement, par *organum*. Il est dit "en diaphonie" parce qu'il ne constitue pas un événement sonore homogène, mais un harmonieux accord de sons divergents. Bien que cela soit le propre de toutes les symphonies, cette dénomination convient plus particulièrement à la quarte et à la quinte.» (Trad. d'après Waeltner 1975: 2.)

L'*organum* simple se présente ainsi comme un chant à deux ou plusieurs voix, dans lequel la voix organale (*vox organalis*) accompagne le chant (*vox principalis*) à la quarte inférieure. Cette voix organale peut être enrichie par une seconde voix à l'octave supérieure – par conséquent à la quinte supérieure du chant –. D'autre part, elle-même peut être doublée à l'octave inférieure – donc à la quinte inférieure de la voix organale. A ces diverses combinaisons l'auteur de la *Musica enchiriadis* ajoute la possibilité de réaliser cet enrichissement sonore en associant – ou en substituant – des instruments aux voix.

Cette pratique de chant plurivocal en mouvement parallèle dont certains théoriciens médiévaux souligneront parfois le caractère «naturel», s'accorde bien au système acoustique élaboré par les théoriciens au cours du Xe siècle, à savoir celui des «octaves modales» bâties autour des quatre finales du chant dit grégorien (ré, mi, fa et sol).

Or, à côté de la pratique quasi «naturelle» du chant parallèle, l'Occident carolingien connaît également des diaphonies plus différenciées et plus savantes auxquelles les théoriciens tentent de donner un fondement rationnel à des fins pratiques. Cet effort est particulièrement lisible chez l'auteur de la *Musica enchiriadis* et dans les opuscules qui s'inscrivent dans cette tradition théorique.

Pour percer les procédés du chant non parallèle à deux voix, il faut accompagner un instant les théoriciens dans leurs constructions les plus fondamentales, à savoir leur conception du système acoustique. Les premiers chapitres de la *Musica enchiriadis* proposent en effet une construction tout à fait singulière de l'échelle acoustique procédant par juxtaposition de tétracordes disjoints de même forme. Ces tétracordes procèdent par ton, semiton et ton. Il s'agit en l'occurrence du tétracorde selon lequel sont diposées les finales du chant grégorien (ré – *ton* – mi – *semiton* – fa – *ton* – sol). L'échelle ainsi obtenue (cf. tableau) se caractérise en revanche par l'absence du si*b* de la deuxième octave (b) et par la présence d'un si*b* à l'octave grave (B*b*) ainsi que d'un fa# (f#) et d'un do# (cc#). Cette construction qui peut être rapprochée du *trochos* byzantin (Markovits 1977: 76), s'écarte sensiblement du grand système parfait de Boèce ou du système élaboré par un théoricien comme Hucbald.

La différence fondamentale entre les échelles de Hucbald et de la *Musica enchiriadis* réside dans le fait que la première engendre un système d'octaves articulées selon le double rapport quinte + quarte ou quarte + quinte, tandis que la seconde privilégie surtout les relations de quinte, puisqu'à chaque degré du système correspond une quinte juste. Une telle échelle interdit par conséquent le chant parallèle à la quarte en raison des tritons qui s'établissent entre le deuxième degré de chaque tétracorde et le troisième degré du tétracorde immédiatement inférieur (E-B*b*, h-F, f#-c et cc# g).

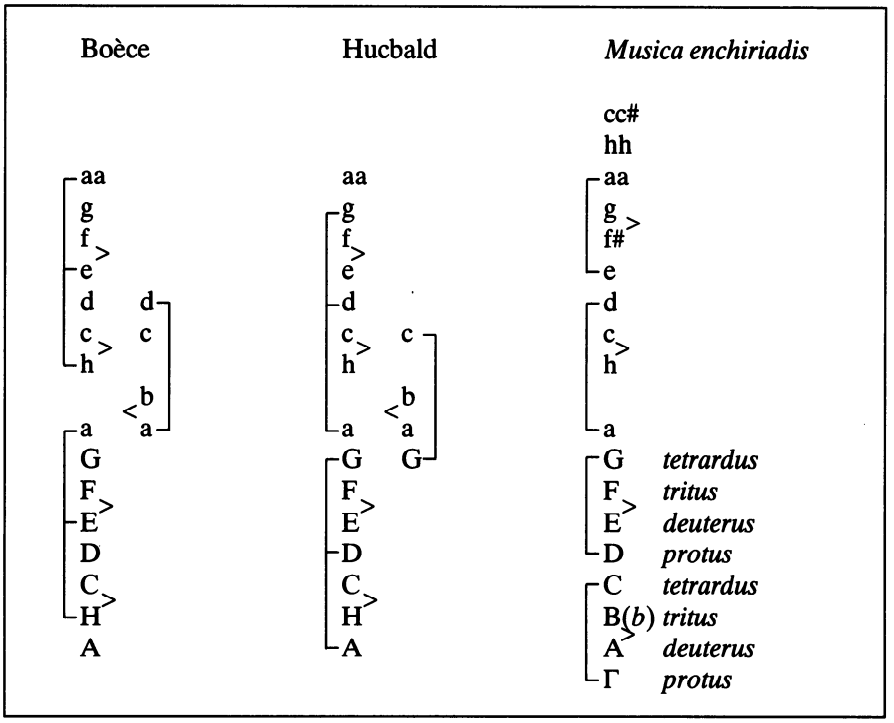


Tableau des échelles.

Organum «artificiel»

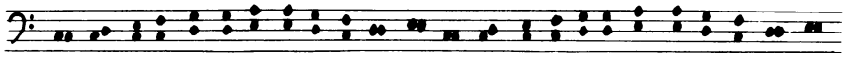
La présence de ces tritons constitue, pour l'auteur de la *Musica enchiriadis*, le point de départ de l'élaboration de l'*organum* «artificiel», au point que certains commentateurs récents (Eggebrecht 1984) ont vu dans la construction de cette échelle une sorte d'artifice permettant à l'auteur de la *Musica enchiriadis* d'assurer à l'*organum* «artificiel» – dévié de l'*organum* parallèle –, un fondement théorique:

> «Ainsi, dans la symphonie d'octave, les diverses voix résonnent mutuellement avec une perfection qui dépasse de loin celle des autres [symphonies]. Vient ensuite la symphonie de quinte. Mais, puisque sur l'étendue de l'échelle des sons, les sons émis simultanément à intervalle de quatre degrés ne concordent pas avec une égale douceur, la mélodie plurivocale (*simphoniaca cantilena*) ne s'organise-t-elle pas de manière aussi parfaite dans la [symphonie de] quarte que dans les autres. C'est pourquoi, dans ce genre de chant, les voix s'accordent aux voix d'excellente manière, selon une règle qui leur est propre.» (Trad. d'après Waeltner 1975: 10.)

L'auteur de la *Musica enchiriadis* pose alors en ces termes la règle élémentaire de l'*organum* artificiel:

«Aussi la voix dite organale est-elle tenue de s'accorder à l'autre – dite principale – de telle sorte qu'au sein de chaque tétracorde et tout au long d'une section, elle n'aille se reposer en dessous du quatrième son, ni s'élever [jusqu'en dessous de lui], en raison de la non-consonance du troisième degré – celui qui est juste en dessous du quatrième.» (Trad. d'après Waeltner 1975: 10.)

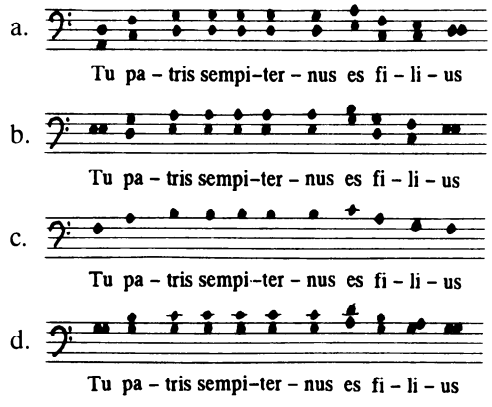
Pour illustrer ce principe, l'auteur de la *Musica enchiriadis* propose l'exemple musical suivant:



Exemple 1.

Ces explications exigent quelques précisions.

Selon l'auteur de la *Musica enchiriadis,* le quatrième son de chaque tétracorde (C, G, c et g) se trouve ainsi érigé en limite inférieure de la voix organale. Ce degré se stabilise par endroits – en particulier au début des sections, mais aussi ailleurs – sous la forme d'une sorte de bourdon sur lequel la voix principale de l'*organum* s'articule alors en secondes ou en tierces. Si l'on s'en tient à l'exemple proposé par l'auteur du traité (cf. *supra*, ex. 1), la voix organale ne reprend son mouvement parallèle qu'à partir du moment où l'intervalle de quarte se trouve réalisé et où la mélodie de la voix principale s'élève au dessus du troisième degré du tétracorde. De même, inversement, un chant qui évoluerait sur le deuxième degré d'un tétracorde (E ou h, par exemple) n'admettrait pas de «réponse» organale à la quarte inférieure. L'auteur de la *Musica enchiriadis* souligne cette conséquence en partant d'une transposition d'une même formule mélodique sur chacun des degrés du tétracorde des finales (ch. XVIII):



Exemple 2.

L'exemple 2c est accompagné de la précision suivante: «Cette transposition n'admet aucune réponse organale satisfaisante étant donné qu'elle progresse sur le deuxième son [h]» (Trad. d'après Waeltner, 16).

L'éviction du triton fonde ainsi pour l'essentiel cette rupture de parallélisme qui caractérise l'*organum* «artificiel» (cf. Eggebrecht 1984: 25-26). Ce triton n'existe toutefois que dans l'échelle de la *Musica enchiriadis*.

Pour preuve du caractère artificiel de cette échelle – conçue semble-t-il pour assurer un fondement rationnel à la pratique de l'*organum* –, on observera enfin que cette échelle se trouve en contradiction au moins avec deux points développés par l'auteur du traité. D'une part, selon ce dernier, les deux degrés ajoutés au haut de l'échelle, au delà du quatrième tétracorde, – hh et cc# – seraient destinés à donner au troisième et au quatrième degré du tétracorde des graves (B*b* C) une double octave. D'autre part l'échelle de la *Musica enchiriadis* ne permet pas la diaphonie enrichie dont il a été question plus haut et dont le traité donne cependant deux exemples notés (cf. ch. XIV et XV).

L'articulation entre l'élément fondamentalement théorique, mais aussi du chant monodique – les échelles musicales – et la pratique de l'*organum* parallèle présente ici une difficulté réelle. H. H. Eggebrecht suggère que l'échelle de la *Musica enchiriadis* aurait été implicitement accomodée aux contraintes du chant monodique (notamment la mobilité du si de la deuxième octave) ou de l'*organum* par quarte et quinte avec ses doublures à l'octave (mobilité du si*b* de l'octave grave ou du fa# de la seconde octave). Cette hypothèse vient enfin au secours de l'argument déjà avancé par H. H. Eggebrecht selon lequel cette échelle obéirait à une stratégie théorique destinée à procurer un fondement rationnel à l'*organum* «artificiel» – en «créant» ainsi ce triton qui ne pourra être évité qu'au prix d'une rupture du mouvement parallèle (Eggebrecht 1984: 16, 23). La *Musica enchiriadis* occuperait ainsi une position fondatrice dans l'histoire de la polyphonie occidentale. Elle donne en effet une explication rationnelle de la rupture du parallélisme des voix et de leur progression divergente et propose un parcours formel qui conduit les voix d'un unisson à l'autre. D'autre part, elle offre un dispositif théorique minimal à l'aide duquel il sera possible de normaliser, en pratique, l'improvisation d'une partie organale.

On ajoutera cependant, à la suite d'André Schaeffner (1936: 314-315) et d'Ewald Jammers (1962), qu'à l'examen des procédés mis en œuvre, l'*organum* «artificiel» se situe aussi, semble-t-il, à la croisée de deux pratiques: celle du chant sur bourdon et celle du chant homophonique en mouvement parallèle. Nous n'avons cependant aucune certitude sur l'histoire de cette fusion et sur les aires de pratique respectives de ces procédés. La pratique du chant en mouvement parallèle à la quarte ou à la quinte pourrait être issue d'un vieux fonds celtique, peut-être consolidé par la tradition romaine des VIIe et VIIIe siècles (Jammers 1962: 184-185). En revanche, le chant sur bourdon semble devoir être rapproché de la technique de l'*ison*, bien connue des traditions néo-byzantines et qui pourrait bien avoir été pratiquée dans le monde byzantin (Jammers 1962: 185), même si le chant de l'église de Byzance devait demeurer fondamentalement monodique. Ces rapprochements demeurent toutefois de pure conjecture dans la mesure où nous ne disposons pas, pour le domaine byzantin, de sources que nous puissions mettre en correspondance avec les témoignages du Haut Moyen Age occidental (cf. Zaminer 1984: 3). On notera toutefois, dès à présent,

que le chant avec *ison* tel qu'il est pratiqué de nos jours en Grèce, n'est pas sans évoquer les principes de l'*organum* «artificiel» tels qu'ils sont exposés aux chapitres XVIII et XIX du *Micrologus* de Guy d'Arezzo, rédigé vers 1025.

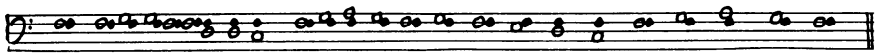
L'exposé du *Micrologus* diffère toutefois singulièrement des textes précédents dans la mesure où cette approche ignore le problème du triton. Après un bref exposé de l'*organum* en mouvement parallèle, qualifié de sévère (*durus*), Guy d'Arezzo présente une manière plus souple (*mollis*) d'associer une voix inférieure au cantus.

Cette conception de l'*organum* repose sur deux principes de base déjà présents dans la théorie depuis la fin du IXe siècle, à savoir le maintien de la quarte comme ambitus de cette bivocalité et, corrélativement, l'orientation de la voix organale à partir de degrés d'appui. Ces degrés sont, comme dans la *Musica enchiriadis*, le do et le sol. Mais la mobilité du si de la seconde octave (par si bémol) permet à Guy d'Arezzo d'ajouter le fa à ces deux derniers. Ces trois degrés (C F G) seront préférés à tous les autres pour des raisons d'euphonie, à savoir la préférence accordée à la tierce majeure (par rapport à la tierce mineure) et l'interdiction formelle de la seconde mineure. Les degrés D et A seront ainsi écartés parce qu'ils servent de point d'appui à une tierce mineure (D-F et A-C ou a-c) tandis que les degrés B (si bécarre de la première octave) et E seront proscrits parce qu'ils servent d'appui non seulement à des tierces mineures (respectivement B-D et E-G), mais encore, et surtout, à des secondes mineures (B-C et E-F). Les degrés C F G détiennent à ce titre une fonction éminemment «régulatrice» dans la formation de l'*organum*: elles supportent en effet la seconde majeure, la tierce majeure et la quarte. Ce sont au demeurant ces mêmes degrés do, fa et sol qui portent l'hexacorde de solmisation par ton, ton, semiton, ton et ton (T-T-S-T-T) dont l'origine remonte précisément à Guy d'Arezzo.

Aux deux grands principes qui structurent la pratique de l'*organum* (maintien de l'ambitus de quarte, interdiction de la seconde mineure), Guy d'Arezzo ajoute quelques observations sur la manière de préparer la rencontre des deux voix de l'*organum* (*occursus* ou *occursio*) en fin de section ou à la fin de l'*organum*. Il retient pour cela trois consonances: la seconde majeure, la tierce majeure et la quarte – l'emploi de la tierce mineure est prohibé –, et insiste sur la «préparation» de l'unisson final à l'aide de la seconde majeure. Ces considérations marquent à la fois l'émergence d'un souci formel, mais aussi d'une stratégie, d'un calcul, dans l'élaboration de la voix organale. L'importance ainsi donnée au mouvement contraire marque enfin, d'une certaine manière, les prémices d'une pensée contrapuntique encore embryonnaire.

Face à la codification de plus en plus rigoureuse des mélodies du plain-chant, l'*organum* revêt un caractère plus aléatoire: même si l'ambitus de quarte tend à limiter les possibilités de développement de la voix organale, il n'en demeure pas moins qu'une même mélodie peut-être organisée de différentes manières, selon que la voix organale tendra plutôt à s'installer dans le statisme d'un bourdon ou, au contraire, à accompagner la voix principale en mouvement parallèle. Il semble d'ailleurs, à cet égard, que Guy d'Arezzo représente une esthétique du statisme où l'économie de mouvement est la règle: sa conception de l'«*organum*

flottant» (*organum suspensum*) est sur ce point singulièrement révélatrice, puisqu'elle autorise l'«organiste» à se maintenir au-dessus du chant lorsque celui-ci s'échappe un bref instant vers des sons plus graves:



Sex-ta_ ho - ra se - dit_ su-per pu-te- um

Exemple 3

Dans cet exemple-limite, la voix organale s'apparente à une sorte de bourdon.

De toute évidence, l'auteur de la *Musica enchiriadis* et Guy d'Arezzo entendent régler une pratique perpétuée par la tradition orale, à une époque où seules les mélodies du plain-chant sont notées. D'ailleurs, ces notations, neumatiques et, de surcroît, non diastématiques, sont elles-mêmes indissociables d'une tradition orale. Il semble, à ce titre, que l'enseignement de l'*organum* (la polyphonie) et du plain-chant (monodique) sont étroitement solidaires et qu'ils se présentent, d'une certaine manière, comme deux versants d'une même tradition. A cet égard, le réseau de parentés qui s'établit dans le *Micrologus* entre la théorie du langage monodique et celle de la polyphonie est parfaitement éloquent:

1. Les degrés qui supportent les hexacordes de solmisation (T T S T T) sont les mêmes que ceux qui marquent la limite inférieure de la voix organale. De plus, la position de l'hexacorde par rapport aux degrés des finales (D, E, F, G) constitue précisément pour Guy d'Arezzo, la caractéristique des modes:

						T	|	T		S		T		T	
1er mode					C		**D**		E		F		G		a
					Γ		A		B		C		D		E
				T		T	|	S		T		T			
2e mode			C		D		**E**		F		G		a		
			Γ		A		B		C		D		E		
		T		T		S	|	T		T					
3e mode	C		D		E		**F**		G		a				
	Γ		A		B		C		D		E				
						T	|	T		T		S			
4e mode					F		**G**		a		h		c		

Exemple 4.

2. Les nombreuses précisions que Guy d'Arezzo apporte sur les modalités selon lesquelles les deux voix de l'*organum* sont tenues de se rejoindre en fin de parcours (théorie de l'*occursus*) montrent l'importance que l'auteur du traité

accorde à la note finale pour l'identification du mode dans lequel évolue le chant. Guy d'Arezzo explique en effet, à la suite de l'auteur anonyme du petit *Dialogus de musica* (Gerbert I: 252-264) que la finale constitue, avec l'ambitus, l'un des paramètres principaux pour l'identification du ton d'une pièce.

3. Guy d'Arezzo explique enfin que les mélodies se prêtent diversement à l'*organum* selon leur ton, les plus aptes étant celles du troisième et du quatrième (finales C, F ou G). Ce lien organique entre le plain-chant et l'*organum* – entre les dimensions monodique et polyphonique – est encore réaffirmé en conclusion du chapitre XVIII:

> «Puisque donc le tritus occupe si bien le premier rang dans la diaphonie et que son emploi est bien plus approprié que les autres, on voit que Grégoire a eu raison de l'apprécier davantage. C'est lui qui a attribué au tritus beaucoup des principes mélodiques et des répercussions, de sorte que si tu enlèves de son chant le .F. et le .C. du tritus, tu auras l'impression d'en avoir retiré la moitié » (cf. Guy d'Arezzo, CSM 4: 207-208; trad. Colette 1992.)

4. Relevons enfin un dernier trait caractéristique de l'*organum* décrit par Guy, à savoir l'autorité avec laquelle la quarte constitue, à chaque instant, l'intervalle maximal entre la voix principale et la voix organale. L'importance accordée à la quarte est indissociable d'une perception tétrachordale des structures mélodiques de la voix principale. Cette approche relativement peu affirmée dans les écrits de Guy, était néanmoins parfaitement admise. Elle est d'ailleurs bien attestée par l'analyse tétrachordale qui préside à la construction des échelles modales du *Dialogus de musica* rédigé vers l'An Mil dans le Nord de l'Italie (cf. Powers 1980: 385). S'il fallait établir des rapprochements entre cette plurivocalité et des polyphonies encore vivantes, c'est sur ce dernier point que l'on pourrait esquisser un parallèle entre l'*organum* de Guy d'Arezzo et les pratiques du chant sur *ison* cultivé aujourd'hui encore dans la tradition néo-byzantine.

⁂

L'étude de la pratique de l'*organum* fait apparaître dès à présent – et par opposition au travail de l'ethnomusicologue – la spécificité de l'approche historique et «philologique» des pratiques polyphoniques de tradition orale du Haut Moyen Age. Si l'ethnomusicologue s'appuie sur une documentation «ouverte», au gré de ses enquêtes sur le terrain et tant que la tradition demeure vivante, l'historien est confronté à un matériau figé, rare, parfois unique. D'autre part, tandis que l'ethnomusicologue travaille sur un matériau musical généralement non formalisé par les détenteurs de la tradition, l'historien ne possède – pour l'*organum* du Haut Moyen Age tout au moins – que des constructions formalisées qui présentent souvent un caractère normatif.

En dépit de l'essor de la notation musicale au IXe siècle et de la précision que lui confère, à partir du XIe siècle, la portée de quatre lignes, les notations polyphoniques demeurent cependant rares jusqu'à la fin de ce même siècle. Les pièces polyphoniques que l'on possède pour le XIe siècle présentent ainsi un

caractère exceptionnel, probablement lié à la volonté de fixer une réalisation traditionnelle d'une voix organale pour telle ou telle pièce du répertoire. Si ces documents présentent, semble-t-il, un caractère «conservatoire», leur singularité même rend leur lecture délicate, de même que leur interprétation pour l'approche, à la fois des mécanismes de la tradition orale et des procédés auxquels obéissent les polyphonies improvisées.

Les sources musicales les plus anciennes à caractère «pratique» remontent à l'époque de Guy d'Arezzo. Le Tropaire de Winchester (Cambridge, Corpus Christi College, MS 473), copié au cours de la première moitié du XIe siècle, contient 174 parties organales pour des pièces de l'ordinaire et du propre de l'office (répons) et de la messe (Kyrie et Gloria, dont certains sont tropés, traits, séquences, Alleluia). La restitution de ces *organa* demeure cependant hypothétique puisque toutes ces parties sont rédigées dans une notation neumatique non diastématique. Les transcriptions proposées par Andreas Holschneider (1968) font toutefois apparaître certains traits documentés par Guy d'Arezzo, comme l'effet de bourdon ou encore la manière de préparer la rencontre des voix en fin de section.

«Dicant nunc Judei»

Parmi les rares témoignages musicaux du XIe siècle, cinq fragments de la fin de ce siècle (Chartres, Bibl. mun., Ms. 109, f. 75r) – notés sur lignes – révèlent une facture d'un genre nouveau où l'effet de bourdon tend à disparaître au profit d'une progression des voix par mouvement contraire dans le cadre général d'un ambitus élargi à l'octave. Il est intéressant de noter pour notre propos que l'une des pièces du manuscrit de Chartres, le verset «Dicant nunc Judei» de l'antienne de procession *Christe resurgens*, est également connue par une «version» transmise dans un graduel anglais de la fin du XIIe siècle (Oxford, Bodl. Lib., Ms. Rawl. C. 892, f. 67v).

La parenté entre ces deux versions, signalée et commentée par Fritz Reckow (1980), est pour le moins surprenante compte tenu de l'éloignement de ces deux sources à la fois dans l'espace et dans le temps.

Fritz Reckow observe à ce sujet: «For it is hard to imagine how, considering the great range of possibilities that has meanwhile evolved in polyphonic treatment, the two could closely correspond simply by the application of analogous rules». Poursuivant une comparaison des deux versions, Reckow note que la version d'Oxford adopte une préférence pour une conduite mélodique de la partie organale par mouvements plutôt conjoints, employant par exemple une quinte là où *Chartres* descend à l'octave inférieure de la voix principale (cf. note 21). De même, la progression par mouvement contraire lui paraît plus affirmée dans la version d'Oxford, précisément là où *Chartres* adopte une progression en tierces parallèles (cf. n. 24-26, 37-39). Le caractère permutable de la quarte et de l'unisson en début de section (cf. n. 1 et 29, mais aussi, probablement 9 et 15) indique-

rait selon Reckow que l'éloignement dans le temps de ces deux versions serait en définitive moins important que ne le suggère la datation des manuscrits: «[...] the two versions were probably not far apart in time, despite certain differences. Rather, they are as the imprinting of two divergent stylistic tendencies upon the common basis of an established polyphonic solution.» (Reckow 1980: 802-803.)

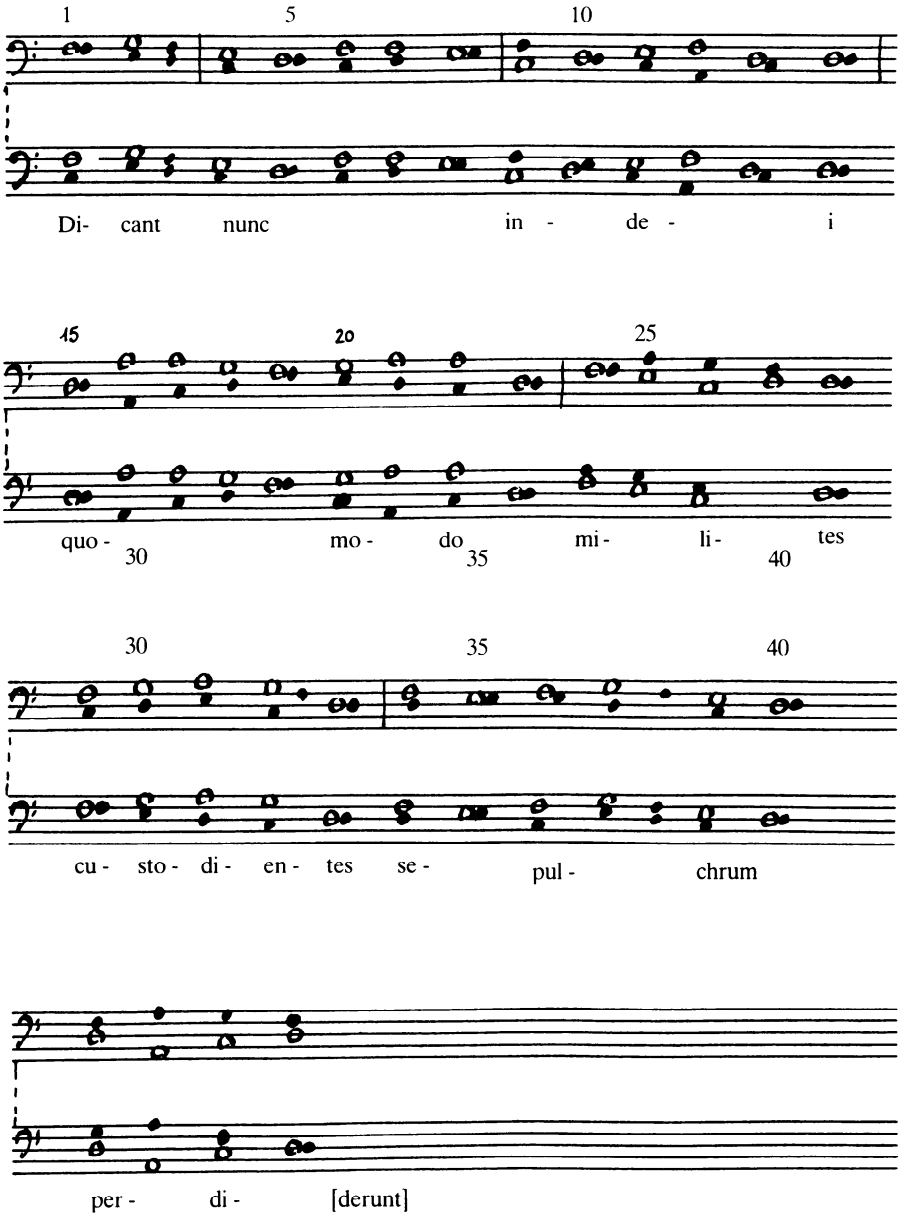
On ajoutera tout d'abord à ces observations le fait que le mouvement parallèle n'est pas totalement absent de la version d'Oxford. Il apparaît précisément à l'endroit où *Chartres* adopte une solution en mouvement divergent (n. 29-31). On remarquera aussi que la présence de la tierce en début de section (n. 34) – ou encore en alternative avec l'unisson (n. 24) –, affaiblit la remarque de Reckow concernant le caractère permutable de la quarte et de l'unisson.

Par delà ces particularités, ces deux versions présentent deux traits communs qui méritent d'être relevés. Comme l'observe Fritz Reckow à propos de la version de Chartres, les deux voix organisent fréquemment leur mouvement mélodique autour de l'axe constitué par la finale ré qui développe ainsi une forte stabilité tonale. Ce trait demeure également pertinent dans la version d'Oxford. D'autre part, les deux versions en présence adoptent une segmentation identique des unités mélodiques. Ces unités sont ponctuées par un unisson et coïncident généralement avec les unités lexicales (à l'exception de «Dicant»): «iudei», «quo-modo», «milites», «custodientes», «se-pulchrum». Il est intéressant de noter que les syllabes «quo-» (de «quomodo») et «se-» (de «sepulchrum»), qui portent également un unisson, possèdent par ailleurs une pertinence lexicale dans la langue latine (de même, d'ailleurs, que «-modo» et «-pulchrum» dont elles sont ainsi dissociées). On ajoutera enfin que l'une et l'autre version adoptent des conduites semblables dans leur progression vers l'unisson (n. 7-8, 12-13-14, 22-23, 32-33, 39-40). Bref, le caractère général de la progression des parties organales d'une part, la stabilité des «cadences» et de leur mode de résolution de l'autre, constituent, semble-t-il, les traits de parentés essentiels entre ces deux documents notés.

Si l'on considère en effet les multiples possibilités qu'offre la réalisation d'une partie organale, il faut admettre avec Fritz Reckow qu'il est difficile, en effet, d'imaginer que la simple mise en œuvre de tels procédés ait pu conduire à deux réalisations aussi proches. Mais, par ailleurs, l'éloignement de ces deux sources dans l'espace et dans le temps, leur caractère tout à fait singulier, condamne *a priori* l'hypothèse que ces deux témoins seraient issus d'une pratique locale, fixée à un intervalle de quelques décennies, et plus encore celle que ces deux documents s'inscriraient dans une chaîne textuelle dont les autres maillons auraient disparu.

Comment expliquer cette surprenante parenté dès lors que les procédés contrapuntiques de l'*organum* sont insuffisants à en rendre compte et que toute relation matérielle entre nos deux sources doit être exclue? On peut avancer deux hypothèses gagées sur la tradition orale à la fois d'objets musicaux, monodiques ou polyphoniques, mais aussi d'une syntaxe.

1. La première, la plus simple, consisterait à affirmer que les deux versions du verset «Nunc dicant judei» représentent deux témoins d'une pièce polypho-


1
5
10
Di- cant nunc in - de - i
15
20
25
quo - mo - do mi - li - tes
30
35
40
30
35
40
cu - sto - di - en - tes se - pul - chrum
per - di - [derunt]

Exemple 5.

nique qui aurait été diffusée par la tradition orale et au cours de laquelle celle-ci aurait subi certaines déformations. On verra d'ailleurs que l'exemple analysé plus loin vérifie parfaitement une telle hypothèse.

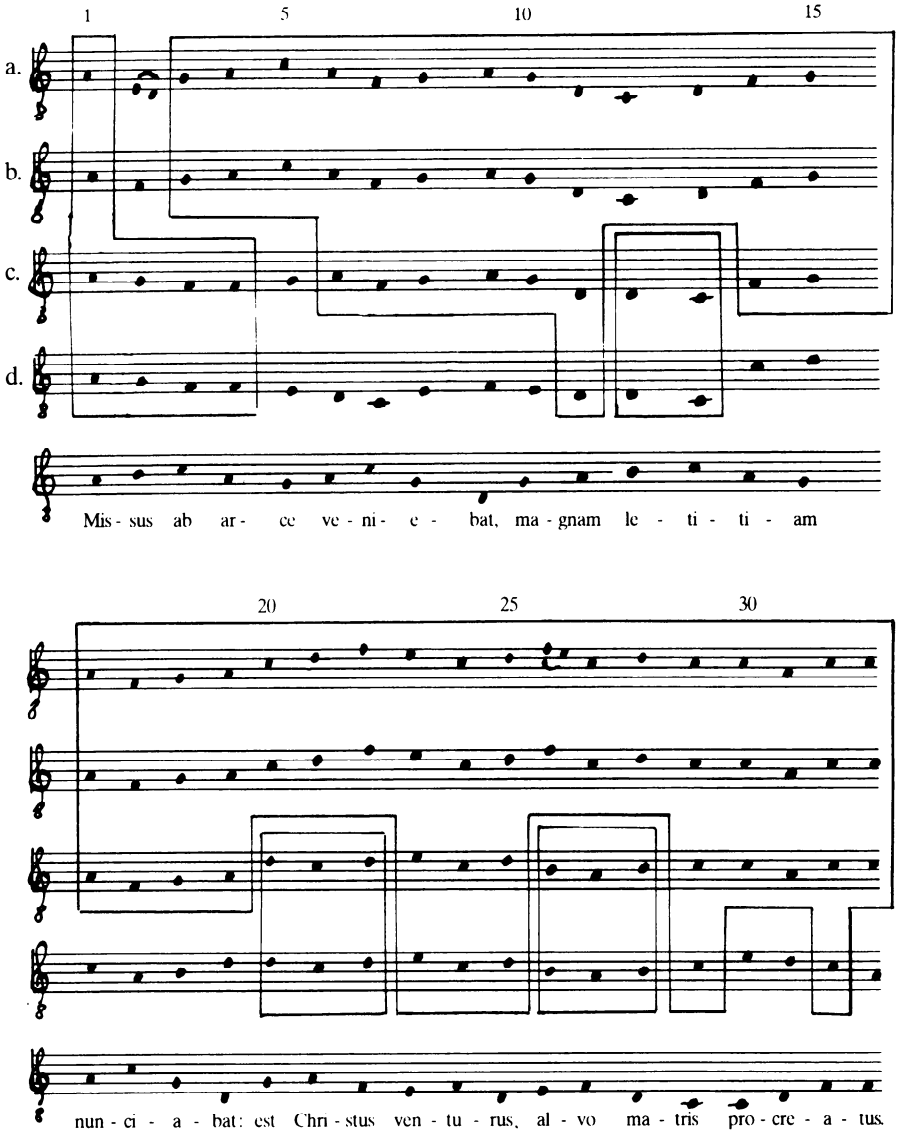
2. Selon une autre hypothèse, on pourrait imaginer que la tradition véhiculerait moins un objet musical que des structures syntaxiques et, en quelque sorte, un système génératif pouvant conduire à des réalisations voisines à partir d'une mélodie stable. En effet, partant d'une tradition présupposée stable d'un texte et d'une mélodie, la segmentation de la mélodie en fonction des unités lexicales minimales du texte linguistique détermine un cadre formel relativement rigide. L'habillage contrapuntique de chacune de ces unités procède ensuite d'une syntaxe reposant sur une progression de la partie organale en mouvement si possible contraire et, de préférence, au grave de la partie principale, sous réserve d'une double contrainte: l'éviction des dissonances (le triton) et le retour à l'unisson selon un protocole rigoureux. On peut imaginer que l'application de cette syntaxe élémentaire à des segments mélodiques aussi brefs (correspondant à un mot ou, parfois, à une syllabe) puisse engendrer des réalisations relativement voisines. La stabilité du cadre formel imposé par le principe de segmentation de la mélodie, associé à la mise en œuvre d'une telle syntaxe pourrait dès lors conduire à des versions très voisines, en des temps et des lieux éloignés.

Les versions du trope «Missus ab arce»

L'analyse des deux versions du verset «Judicant nunc Judei», nous entraînait vers une double hypothèse: *a.* l'existence et la diffusion d'une syntaxe et d'un système génératif permettant d'aboutir à la réalisation d'objets comparables en des lieux et des temps éloignés; *b.* la diffusion, dans la tradition orale, d'un seul et même objet polyphonique. L'exemple suivant présente moins d'incertitudes et met particulièrement bien en évidence le fait de la transmission, dans la tradition orale, d'une seule et même entité polyphonique.

Le Museo Archeologico Nazionale de Cividale del Friuli conserve plusieurs livres liturgiques notés, copiés entre le début du XIVe et le milieu du XVe siècle pour l'usage de la cathédrale de Cividale. Ces livres documentent non seulement l'originalité textuelle et mélodique de la tradition liturgique locale, mais transmettent également onze pièces sous forme de polyphonies «primitives» à deux voix (Gallo 1989: 17-18). Pour cinq d'entre elles, on possède deux, voire quatre versions rédigées à un intervalle de plusieurs générations. Il faut entendre par là que l'on possède ainsi plusieurs réalisations plus ou moins différentes d'un contrechant associé à un chant qui, lui-même, demeure stable d'une version à l'autre.

La pièce «Missus ab arce» (trope du verset «Tamquam sponsus» du troisième répons de l'office de la Nativité) est l'une des trois pièces dont on possède quatre versions, rédigées en l'espace de cent cinquante ans environ. Les plus anciennes remontent au début du XIVe siècle (exemple 6, a, b); la troisième ver-


1
5
10
15
a.
b.
c.
d.
Mis - sus ab ar - ce ve - ni - e - bat, ma - gnam le - ti - ti - am
20
25
30
nun - ci - a - bat: est Chri - stus ven - tu - rus, al - vo ma - tris pro - cre - a - tus.

Exemple 6.

sion (c) date de la première moitié du XVe siècle. La dernière enfin, la plus récente, date du début des années 1450 (Grattoni 1989).

1. Les deux versions les plus anciennes, du début du XIVe siècle, rédigées sensiblement à la même époque, sont quasiment identiques. Le rédacteur de la version *b* n'a introduit que quelques modifications en supprimant les ornements à la seconde descendante (mi-re et fa-mi, notes 2 et 26). Dans le premier cas, la solution fa (note 2, triton) pourrait être une erreur de copie que l'on pourrait rectifier en mi (quinte). La version *b* n'est d'ailleurs peut-être qu'une copie de la version *a*: les deux versions présentent en effet aux notes 12 et 13 deux curieuses septièmes consécutives. Quoi qu'il en soit, mis à part ces quelques dissonances, ces deux versions se caractérisent surtout par l'emploi systématique de quintes, d'octaves, d'unissons et, secondairement, de quartes, consonances que les théoriciens de la même époque qualifient de parfaites. On ne relève qu'une seule tierce (note 14).

2. La version *c* (première moitié du XVe siècle) introduit de nombreuses transformations qui modifient le déchant à de multiples égards. Deux de ces modifications (notes 20-22 et 26-28) ont pour effet de réduire l'ambitus du déchant qui, dans les deux cas, n'atteint plus le fa. La modification de la note 26 fait en outre disparaître la dissonance de neuvième (de même que le triton si-fa de la note 2 est remplacé par une tierce majeure). De même, les modifications des notes 12 et 13 substituent une sixte et une octave aux deux septièmes consécutives de la version *b*. Toutes ces modifications font également apparaître avec insistance la progression harmonique de la sixte vers l'octave (notes 12-13, 22-23 et 28-29) ou de la tierce vers l'unisson (notes 4 et 5), progression que les traités de contrepoint de la même époque – notamment ceux d'entre eux qui documentent des pratiques de contrepoint improvisé – présentent comme un principe fondamental de résolution. Les modifications des notes 20-22 et 26-28 soulignent enfin l'identité des formules mélodiques du chant à cet endroit: sol-la-fa-mi (n. 20-23), mi-fa-ré-do (n. 26-29).

3. la version *d* a été notée à peine une génération après la rédaction de la version *c* à laquelle elle apporte une nouvelle série de modifications. Cette nouvelle version poursuit le travail d'affinement du contrechant dont elle améliore en particulier l'articulation mélodique en introduisant un phrasé souligné par le saut d'octave entre les notes 13 et 14. Cette dernière version multiplie en outre les consonances de tierce. (On observera enfin qu'à travers toutes ces versions, les notes 1 et 11 ne sont pas modifiées. La note 11 marque en effet le début de la reprise des neuf premières notes de la mélodie.)

Les modifications successives apportées au contrechant peuvent se résumer ainsi:

- élimination progressive des dissonances (septièmes, neuvièmes);
- abandon de la quinte et de la quarte au profit de la tierce;
- développement d'une syntaxe articulée autour des progressions: tierce – unisson, sixte – octave;
- mise en valeur des unités mélodiques du chant et «mélodisation» du contrechant.

Aucune de ces versions ne peut être considérée comme le résultat d'un geste compositionnel. Elles documentent, chacune à sa manière, une réalisation possible d'un contrechant, note contre note, à une époque donnée, compte-tenu du matériau musical et de la syntaxe musicale propre à chaque époque. Ces « instantanés » polyphoniques témoignent enfin de l'évolution d'une tradition musicale orale dans le « champ clos » de la cathédrale de Cividale et montrent à quel point cette évolution a été marquée par l'évolution générale du langage musical.

*
**

Dans un article paru peu après sa mort, Curt Sachs avait esquissé un parallèle entre les musiques ethniques et la musique médiévale (Sachs 1960). Abordant le problème de la polyphonie, il notait par précaution que la comparaison devenait ici à la fois délicate et risquée. Il devait néanmoins désigner quelques points de convergence au niveau du chant en mouvement parallèle et du chant sur bourdon, ou encore des techniques de tuilage et d'échange de voix. A cette perspective universaliste ouverte par Curt Sachs, Simha Arom ajoute aujourd'hui des rapprochements tout aussi suggestifs qu'inattendus entre certaines polyphonies d'Afrique centrale et une réalisation aussi savante que le motet isorythmique de l'Ars Nova (Arom 1993).

Ces approches comparatives – même si elles ont le mérite de mettre en évidence le caractère universel de certains procédés –, ne doivent cependant pas occulter la spécificité des traditions occidentales. Là où l'ethnomusicologue rencontre une matière vivante immédiatement présente, l'historien de la musique occidentale est condamné à reconstruire des procédés à partir de témoignages eux-mêmes passés au filtre d'un outillage savant – qu'il s'agisse de descriptions plus ou moins théorisées (la théorie de l'*organum* primitif en est un exemple) ou de notations musicales. Dans son exploration des traditions orales, l'historien est aussi fondé à penser que ces dernières, avec toutes leurs subtilités, n'ont pas traversé les siècles de manière immuable, mais qu'elles ont évolué au contact des traditions écrites et de leurs subtilités propres – même si celles-ci ont aussi pu se nourrir de celles-là...

Références

AROM Simha
1993 «Une parenté inattendue : polyphonies médiévales/polyphonies africaines», *in* : *Les polyphonies orales dans l'histoire et dans les traditions encore vivantes. Royaumont, 2-4 juillet 1990.* Textes réunis et édités par Christian Meyer. Paris : Éd. Créaphis. [*Rencontres à Royaumont*].

CHARTIER Yves
1973 La *Musica* d'Hucbald de Saint-Amand. Introduction, établissement du texte, traduction et commentaire. [Thèse Université Paris IV-Sorbonne].

COLETTE Marie-Noelle et J.-C. JOLIVET (trad. et comm.)
1992 *Micrologus* de Guido d'Arezzo. Paris : Institut de pédagogie musicale et chorégraphique.

Corpus scriptorum de musica. Roma : American Institute of Musicology, 1950.

EGGEBRECHT Hans Heinrich
1984 «Die Mehrstimmigkeit von ihren Anfängen bis zum 12. Jahrhundert», *in* : H. H. Eggebrecht (*et al.*), *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*: 9-87. Damrstadt. [*Geschichte der Musiktheorie*, hrsg. von F. Zaminer, Bd 5].

FERAND Ernst
1938 *Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung.* Zürich.

GALLO Alberto
1989 «The practice of *Cantus binatim* in Italy from the beginning of the 14th century to the beginning of the 16th century», *in* : *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa. Atti del congresso internazionale Cividale del Friuli, 22-24 agosto 1980*, a cura di Cesare Corsi e Pierluigi Petrobelli : 13-30. Roma : Edizioni Torre d'Orfeo.

GERBERT Martin
1784 *Scriptores ecclesasitici de musica.* 3 vol. St. Blasien.

GRATTONI Maurizio
1989 «Il «Missus ab arce» nella tradizione e nelle fonti di Cividale», *in* : *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa. Atti del congresso internazionale Cividale del Friuli, 22-24 agosto 1980*, a cura di Cesare Corsi e Pierluigi Petrobelli : 131-137. Roma : Edizioni Torre d'Orfeo.

HOLSCHNEIDER Andreas
1968 *Die Organa von Winchester.* Hildesheim : G. Olms.

HUGLO Michel
1993 «*Organum* décrit, *Organum* prescrit, *Organum* proscrit, *Organum* écrit», *in*: *Les polyphonies orales dans l'histoire et dans les traditions encore vivantes. Royaumont, 2-4 juillet 1990.* Textes réunis et édités par Christian Meyer. Paris : Editions Créaphis. [*Rencontres à Royaumont*].

JAMMERS Ewald
1962 *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankreich.* Heidelberg : C. Winter. [Abhandlungen der heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse].

MARKOVITS Michael
1977 *Das Tonsystem der abendländischen Musik im frühen Mittelalter.* Bern-Stuttgart : P. Haupt. [Publikationen der schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, vol. 30].

POWERS Harold S.
1980 Article «Mode», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XII : 376-450.

Le polifonie primitive in Friuli e in Europa. Atti del congresso internazionale Cividale del Friuli, 22-24 agosto 1980, a cura di Cesare Corsi e Pierluigi Petrobelli. Roma : Edizioni Torre d'Orfeo, 1989.

RECKOW Fritz
1980 Article «Organum. 1-5», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XIII : 796-803.

RIEMANN Hugo
1921 *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert.* Berlin.

SACHS Curt
1960 «Primitive and medieval music: a parallel», *Journal of the American Musicological Society* XIII: 43-9.

SCHAEFFNER André
1936 *Origine des instruments de musique.* Paris: Payot.

SHEER Richard
1980 Article «Paraphonia», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XIV: 178-9.

TREITLER Leo
1981 «Oral, written and literate process in the transmission of medieval music», *Speculum* LVI: 471-91.
1989 «*Cantus planus binatim* in Italy and the question of oral and written tradition in general», *in*: *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa. Atti del congresso internazionale Cividale del Friuli, 22-24 agosto 1980*, a cura di Cesare Corsi e Pierluigi Petrobelli: 145-61. Roma: Edizioni Torre d'Orfeo.
1991 «Mündliche und schriftliche Überlieferung: Anfänge der musikalischen Notation», *in*: Hartmunt Möller u. Rudolf Stefan (eds), *Die Musik des Mittelalters*: 54-93. Laaber: Laaber Vlg. [Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd 2].

WAELTNER Ernst Ludwig
1975 *Die Lehre vom Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts.* Tutzing: H. Schneider. [Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd 13].

WAGNER Peter
1928 «La paraphonie», *Revue de Musicologie* XII: 15-19.

ZAMINER Frieder
1984 «Einleitung», *in*: H. H. Eggebrecht (*et al.*), *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*: 1-7. Damrstadt. [*Geschichte der Musiktheorie*, hrsg. von F. Zaminer, Bd 5].

ENCHEVÊTREMENT DE VOIES
Au carrefour de la polyphonie et des musiques improvisées contemporaines

Jacques Siron

HORIZONS

Perspective

Autour de la notion de polyphonie affleurent une multitude de sens, de sons, de musiques – et aussi de questions. Il est nécessaire de préciser la perspective générale de ces propos: celle d'un improvisateur contemporain. Cette réflexion est provoquée par un intérêt direct et concret: nourrir une pratique de l'improvisation, mieux en comprendre les mécanismes, trouver des sources d'inspiration, créer des outils pour modeler l'expression et donner du poids au jeu. Mais il y a également le désir de mettre en perspective ses propres manières d'improviser: interroger ses habitudes, inventer de nouveaux développements, étendre ses possibilités.

La référence première est le jazz – cette musique qui a quitté son Amérique natale pour traverser les océans. Parmi les rejetons du jazz figure une branche contemporaine qui ne se reconnaît plus exclusivement dans le modèle américain classique, et qui cherche ses propres pratiques d'improvisation. Plutôt que le respect fidèle d'une tradition, cette nouvelle sensibilité cherche à croiser les points de vue, à interroger plusieurs pratiques musicales, à décloisonner, à placer les différentes musiques dans un cadre plus large: le jazz et les musiques improvisées contemporaines comme points de départ, mais aussi la musique classique occidentale, la musique contemporaine occidentale et les musiques traditionnelles.

Décloisonner

Il y a quelques décennies, chaque tradition musicale formait un système plus ou moins stable et plus ou moins clos. Le développement des technologies du son a bouleversé l'apprentissage et la transmission des musiques. La radio, la bande magnétique, le disque, l'audiovisuel modifient profondément les contextes culturels. L'industrie musicale, la croissance de l'économie mondiale et les rapports

de force politiques assurent aux nouvelles technologies une diffusion sans précédent. On assiste à une redistribution planétaire des patrimoines musicaux, à des migrations d'informations sonores sans que se déplacent ni les musiciens, ni les peuples dont ils sont issus. Le décloisonnement est le reflet d'une situation culturelle nouvelle: l'exposition à plusieurs traditions musicales est en passe de devenir une expérience universelle. Qui sur terre, à l'aube de ce troisième millénaire, n'a été en contact qu'avec une seule tradition musicale?

Les musiques ne sont pas que des objets de consommation. Les contacts multiples entre traditions musicales imprègnent les différentes pratiques. On ne peut qu'observer l'éclatement des cadres uniques et des traditions monolithiques. Chaque filière est maintenant exposée à des pratiques métisses – plus ou moins heureuses, plus ou moins sincères, plus ou moins manipulées.

Le métissage n'est pas une situation nouvelle – même si son ampleur n'a jamais été aussi grande et même s'il prend de nouvelles formes. Ce sont souvent les carrefours culturels qui ont produit les situations les plus dynamiques. Un exemple frappant est celui de la filière du jazz nord-américain, qui esquisse ce mouvement dès ses origines: le blues est un métis, mi-africain, mi-européen; une de ses particularités est qu'il superpose une échelle mélodique pentatonique d'origine africaine à des éléments harmoniques et structurels qui appartiennent à la musique occidentale. Ce folklore de la Louisiane, dont le descendant direct a pris le nom de jazz, a été diffusé à l'échelle planétaire, sans jamais renier les racines qui le relient aux musiques traditionnelles. L'énorme capacité d'assimilation du jazz lui a permis de s'adapter au monde contemporain et de se mêler souplement à de nombreuses autres musiques.

L'improvisation contemporaine pratique ce que le jazz a toujours fait, c'est-à-dire l'intégration d'éléments provenant de plusieurs traditions musicales. Elle est à la fois prolongement de l'héritage du jazz et rupture par rapport à celui-ci. Elle propose de nouveaux métissages. La démarche est multiple, hétérogène dans ses tendances. Elles a aussi ses exigences, sa quête de qualité, ses perversions, ses errements, ses contraintes socio-économiques, ses beautés secrètes.

Ces pratiques musicales métisses coïncident avec l'ouverture de nouveaux champs théoriques: étude des musiques d'ailleurs, comparaison des pratiques musicales, développement de certains aspects de la musique contemporaine «classique» voisinant avec de nouvelles approches pédagogiques. Ces nouvelles attitudes cherchent une perspective large, souple et mouvante, incluant différentes traditions musicales avec leurs horizons.

POLYPHONIE: L'UN ET LE MULTIPLE

Polyphonie et verticalité: l'empilement des voix

La polyphonie est superposition de plusieurs voix indépendantes, ou combinaison de plusieurs parties ayant un caractère propre. Le terme «voix» fait référence à la voix humaine et au chant; par extension, il désigne aussi bien le domaine vocal que le domaine instrumental; le terme «partie» a un sens identique. Comment à la fois mettre en perspective et décloisonner la notion de polyphonie?

On peut partir de la perspective musicale ordinaire, celle qui est marquée par la musicologie occidentale ainsi que par les modes de pensée de l'Occident. Dans son aspect le plus ethnocentrique (hélas encore bien vivace), la perspective occidentale est imprégnée de la notion d'un «progrès» de l'histoire. La constitution d'un espace harmonique tonal en serait la finalité – et en consacrerait la «suprématie». L'histoire de la musique occidentale semble se construire selon une progression logique – à noter qu'avec un frappant parallélisme, les mêmes étapes ont été suivies de manière très accélérée par le jazz. Plusieurs stades se dessinent: la monodie du haut Moyen Age (une seule voix à la fois), proche cousine des musiques extra-occidentales; le développement de la polyphonie (enchevêtrement souvent improvisé de plusieurs voix, qui suit des règles de dissonance / consonance); le perfectionnement de la notation rythmique, dont la précision permet la construction de polyphonies complexes ainsi que l'essor du rôle du compositeur; l'apparition de la notion d'accord, liée à la consonance d'intervalles harmoniques; l'intégration progressive de sons de plus en plus dissonants au sein même des accords (accords de trois, quatre, cinq, six, sept sons). L'harmonie semble être le prolongement inéluctable de la polyphonie médiévale; elle évolue vers un espace de plus en plus complexe, de plus en plus chromatique. Les polyphonies tonales sont tendues par le contraste entre dissonances et consonances. Cette opposition sert de base à tous les mouvements harmoniques et mélodiques, et régit les règles d'harmonie. Le couple dissonance/consonance varie dans l'histoire et ne cesse de déplacer ses conflits au cours des siècles[1].

Le système harmonique tonal est un système musical relativement stable, logique et fermé. La perspective historique classique le consacre comme aboutissement. Dans les querelles qui opposent Anciens et Modernes, certains Anciens aimeraient figer cette perspective – voire en tirer des arguments pour condamner les hérésies modernes. Dans certains de ses développements, la musique contemporaine semble poursuivre le mouvement: polytonalité (superposition de plusieurs accords distincts), puis accords comprenant les douze demitons tempérés, voire divisions de l'octave en micro-intervalles.

Cependant, cette vision de l'histoire se heurte à ses propres limites, car la croissance de densité harmonique, dont on peut suivre les différentes étapes, a fini par détruire de l'intérieur l'espace harmonique tonal. Si l'apparence d'une continuité historique peut être conservée dans le mouvement qui va de la mono-

[1] Accroissement historique de la densité harmonique: CHAILLEY 1977; SIRON 1992: 304 sqq.

die à la polyphonie polytonale, le système tonal finit par être rongé, ou du moins considérablement amoindri, notamment avec l'usage d'agrégats sonores complexes et de clusters (superposition de voix très serrées et très denses). En devenant de plus en plus relatif, le couple dissonance/consonance finit par perdre son sens. Des espaces non-harmoniques apparaissent: atonalité (avec toutes les ambiguïtés que comporte ce terme); musiques de timbres, utilisation de bruits, électroacoustique; renforcement de l'individualité de chaque voix dont l'indépendance est apparemment totale par rapport à une quelconque consonance avec les autres voix; ou au contraire, dissolution des voix individuelles dans des ensembles sonores compacts, dans lesquels la hauteur de chaque «individu sonore» devient impossible à isoler par l'oreille de ses voisins.

L'identique et le multiple: une/plusieurs parties

Traditionnellement, on oppose polyphonie à monodie. La monodie est une voix unique, la polyphonie est faite de plusieurs voix. A partir de quand est-on plusieurs? Qu'est-ce qui distingue l'un du multiple? Le passage de l'un à l'autre semble marquer un saut qualitatif important. Pour beaucoup, il est l'étape décisive qui a permis à la musique occidentale de se différencier des autres. S'il existe des espaces polyphoniques en dehors de l'Occident, ils ne sont pas liés à un développement de l'harmonie. La frontière entre l'un et le multiple n'est pas toujours simple à trancher. Certains procédés musicaux s'apparentent toujours à la monodie, mais comprennent plusieurs interprètes.

Une «voix» ou une «partie» peut être doublée par plusieurs à l'unisson ou à l'octave, comme par exemple avec le mélange de voix de femmes et d'hommes. L'octave est un intervalle particulier qui est plus près de l'unique que du multiple: entre un la^3 et un la^4, il y a identité de nom et proximité de fonction.

Une mélodie monodique peut être enrichie en étant superposée à ses propres variations. Il s'agit du procédé qu'on appelle *hétérophonie*, qui est présent dans de nombreuses musiques traditionnelles. L'ornementation – le plus souvent improvisée – joue un rôle très important: c'est un des procédés de base de la variation. Tout peut aussi être improvisé dans l'hétérophonie: la voix secondaire imite (et parfois orne) une ligne mélodique improvisée, avec le petit décalage nécessaire à l'identification de la voix principale. Dans l'hétérophonie, les voix sont différentes dans le détail, mais identiques dans le contour général. La voix principale est comme suivie par son ombre.

La *paraphonie* consiste à renforcer une ligne mélodique par une mélodie parallèle à la quinte ou à la quarte. Quintes et quartes sont deux intervalles qui ont également un statut particulier: on les appelle «consonances parfaites». La paraphonie se retrouve dans la Grèce antique et dans le haut Moyen Age (*organum* à la quinte et à la quarte). Les voix y sont différentes, mais leurs mouvements sont identiques. La transposition d'une voix – l'addition d'un intervalle identique – conserve les intervalles de la ligne mélodique de base.

Fig. 1 : Musicien d'origine africaine, habitant les États-Unis, jouant d'un aérophone à anche simple et improvisant sur une échelle d'origine africaine, enchevêtrée avec des accords occidentaux.
Photo : Elizabeth Gaudin.

Le *bourdon* est une note tenue de manière constante qui sert d'accompagnement à une mélodie. Le bourdon est généralement situé dans le registre grave; il est accordé le plus souvent sur la tonique de la mélodie, ou parfois sur la quarte ou la quinte. Il est fréquent dans les musiques traditionnelles et populaires. Sa position entièrement statique ne constitue en aucune manière une ligne indépendante; il est un point de repère invariable qui souligne les mouvements de la mélodie par sa présence insistante.

Le *hoquet* est un procédé qui consiste à segmenter une ligne mélodique et à la distribuer entre plusieurs parties; chaque partie ne joue que des petits fragments, parfois une seule note. Chaque partie est sans cesse en alternance avec les autres. Le hoquet se trouve aussi bien dans la musique médiévale (Machaut), dans la musique contemporaine (Webern) que dans certaines musique traditionnelles (Afrique noire, gamelan indonésien). Dans le hoquet, l'effet d'enchevêtrement porte sur la distribution d'une ligne mélodique unique; cependant il n'y a pas de superposition de plusieurs lignes indépendantes, à moins que la ligne fragmentée ne soit elle-même superposée à d'autres lignes. Le hoquet est une «polyphonie sociale» dans laquelle les parties sont fortement imbriquées les unes dans les autres: en effet, comme les échanges sont très rapides, il requiert une grande cohésion entre les interprètes.

L'indépendance des voix

Pour caractériser le saut qualitatif entre l'identique et le multiple, la notion d'*indépendance des voix* est très importante. On doit donc s'interroger non seulement sur la verticalité, c'est-à-dire les intervalles qui sont joués simultanément avec une plus ou moins grande consonance, mais également sur l'horizontalité, c'est-à-dire sur le parcours linéaire de chacune des parties. Dans la tradition musicale occidentale, l'aspect vertical de la polyphonie s'appelle l'*harmonie* proprement dite, alors que l'on désigne généralement l'aspect horizontal par le terme de *contrepoint.*

Comment caractériser l'indépendance des voix? Deux paramètres semblent s'imposer: d'une part, les mouvements des voix – c'est-à-dire les intervalles qui sont parcourus successivement –, d'autre part le rythme – c'est-à-dire les figures rythmiques des différentes voix, ainsi que leur placement les unes par rapport aux autres dans le temps.

Les mouvements de voix parallèles, comme on l'a déjà vu ci-dessus avec la paraphonie, sont des mouvements dans lesquels les voix sont asservies les unes aux autres (on parle de «mouvements gelés»). Les intervalles parcourus par chacune d'elles sont identiques. Il existe trois qualités de mouvements parallèles: le parallélisme diatonique[2], le parallélisme chromatique exact[3], le parallélisme

[2] Dans le parallélisme diatonique, tous les mouvements de voix se font à l'intérieur d'une gamme ou d'un mode; la grandeur de l'intervalle de transposition est variable; par exemple avec une alternance de tierces majeures et mineures.

chromatique inexact[4]. Dans le cas de la paraphonie à la quarte juste ou à la quinte juste, il s'agit d'un parallélisme à la fois diatonique et exact, à une seule exception: sur les sept quintes ou quartes qu'on peut construire sur les sept degrés d'une gamme, il existe en effet un triton (quinte diminuée ou quarte augmentée).

Les mouvements de voix qui ne sont pas parallèles différencient les voix et renforcent ainsi leur indépendance. Ils peuvent s'exercer dans le même sens (mouvement direct), dans le sens inverse (mouvement contraire), ou enfin une des voix peut rester immobile (mouvement oblique). C'est le *mouvement contraire* qui induit la plus grande différence. Historiquement, il a joué un rôle très important dans le développement de l'espace harmonique occidental. Dans les règles d'harmonie classique, on cherche à renforcer l'indépendance des mouvements: une des règles est l'interdiction des quintes et des octaves parallèles.

Si l'on admet l'indépendance des mouvements comme un des paramètres essentiels pour définir l'espace polyphonique, on doit aussi constater l'existence de zones frontières. Aux techniques monodiques classiques, on peut rattacher d'autres procédés qui sont utilisés dans la musique occidentale moderne. Ils sont polyphoniques dans la verticalité (superposition de plusieurs voix), mais les mouvements de voix ne sont pas indépendants; chaque voix suit entièrement les mouvements d'une ligne mélodique, dans le rythme aussi bien que dans les intervalles. C'est le cas aussi bien de mélodies doublées par n'importe quel intervalle, que celui de l'*harmonie parallèle* telle qu'elle est apparue au tournant du XXe siècle. Dans l'harmonie parallèle, la mélodie principale est «épaissie» par les autres voix. Il n'y a aucun enchevêtrement de voix et tous les mouvements sont gelés.

L'autre paramètre essentiel pour définir l'indépendance des voix est le rythme. Lorsque les voix sont en *homorythmie*, c'est-à-dire qu'elles ont le même rythme, elles n'ont pas d'indépendance rythmique. C'est le cas des musiques «verticales». L'*homophonie* désigne une construction musicale dans laquelle une partie principale, généralement située dans le registre aigu, est accompagnée par des parties secondaires en accords. L'homophonie est très répandue dans la musique occidentale, en particulier dans les musiques populaires. La fonction des lignes secondaires est de soutenir la ligne principale; elles sont soit en homorythmie avec la ligne principale, soit distribuées avec un rythme simple et symétrique. En raison de la faible indépendance rythmique des parties, les constructions homorythmiques et homophoniques ne présentent pas l'effet d'enchevêtrement caractéristique de l'espace polyphonique.

On peut considérer plusieurs degrés d'indépendance rythmique:

- Lorsqu'il existe des petits décalages temporels, mais que le contour rythmique est identique, il s'agit d'une petite variation à propos d'un paramètre identique. De telles petites variations se rencontrent fréquemment dans l'hétérophonie.

---

[3] Dans le parallélisme chromatique exact, la grandeur de l'intervalle de transposition est constant; par exemple seulement des quintes justes.

[4] Dans le parallélisme chromatique inexact, la grandeur de l'intervalle de transposition est variable, et ne suit pas une gamme précise.

- Il peut exister un rapport rythmique fixe entre les voix (une voix va 2, 3, 4,... fois plus vite qu'une autre).
- Il peut exister des décalages dans le placement temporel d'une voix par rapport à l'autre. Dans ce cas, les voix se répondent entre elles avec la même ligne mélodique. C'est le procédé de l'*imitation* entre les voix, qui est fréquent dans de nombreuses musiques. Les voix ont les mêmes intervalles et le même rythme, mais leur place est décalée les unes par rapport aux autres. Elles sont souvent transposées, c'est-à-dire décalées dans la hauteur sans que leur contour ne soit modifié. La notion d'imitation est très vaste, et débouche sur de très nombreuses formes musicales (canon, fugue, leitmotiv, formes polyrythmiques, musique répétitive, etc.). L'effet d'enchevêtrement peut être parfois très développé et aboutir à des édifices sonores complexes. L'imitation amène un élément de symétrie, mais elle peut à son tour être traitée de manière très asymétrique, à l'aide de décalages syncopés et/ou de décalages de décalages[5].
- Les voix peuvent être indépendantes les unes des autres sur le plan rythmique. Elle peuvent se développer de manière complémentaire, en étant actives quand les autres voix ne le sont pas, ou de manière totalement libre. L'effet d'enchevêtrement est posé dès le départ et peut se développer de manière plus ou moins complexe.

Il n'est pas dans les habitudes musicologiques de considérer comme polyphonique le *contrepoint rythmique* qui accompagne si souvent la monodie modale. L'idée de polyphonie est associée à des lignes mélodiques. Une ligne rythmique pure, dont les sons n'ont pas de hauteur déterminée, fait-elle partie d'un espace polyphonique ? Si l'on se place du point de vue de l'indépendance des parties, l'effet d'enchevêtrement créé par le tissage des tambours et percussions avec une mélodie est très souvent fort riche et fort complexe. L'oreille occidentale, qui favorise le plan mélodico-harmonique par rapport au plan rythmique, n'entend souvent dans les percussions qu'un aimable bruit de fond, et n'est que peu sensible à la richesse de l'enchevêtrement rythmique des parties. Dans la perspective qui est développée dans ces propos, une des caractéristiques majeures de la polyphonie est l'indépendance des parties et l'effet d'enchevêtrement qui en découle. Si l'on se place sous cet angle, on découvre une polyphonie plus riche et plus complexe à l'écoute d'une mélodie modale croisée avec des percussions, qu'à celle d'une mélodie occidentale homophonique, harmonisée avec des accords (faits de plusieurs voix !) dont le rythme est entièrement symétrique.

Ne doit-on pas ainsi élargir la notion de polyphonie, et quitter le domaine strictement mélodique pour s'étendre à d'autres paramètres et pour s'attacher aux enchevêtrements de timbres, d'accords, de rythmes purs ? Au delà de pédants jeux de mots, il convient de s'entendre sur le poids à donner à chacun des éléments qui sous-tendent l'espace polyphonique. Là se trouvent des enjeux concrets, liés aux différences existant entre les pratiques musicales, ainsi qu'entre les représentations mentales et les attitudes auditives qu'elles impliquent.

---

[5] L'improvisation à base de motifs, décalages rythmiques de motifs: SIRON 1992: 623 sqq.

LES CROISEMENTS DE L'IMPRÉVU

Improviser

Dans la musique improvisée, il existe un certain nombre d'éléments qui ne sont pas fixés à l'avance, mais qui sont inventés sur le moment, dans l'instant présent, dans le feu de l'action. Improviser, c'est jouer avec l'*imprévu*: on conçoit sur-le-champ une pièce musicale, on fond le temps de la conception avec celui de l'exécution.

Dans la tradition occidentale, on distingue l'activité d'improviser de celle de composer et de celle d'interpréter. Le compositeur conçoit une œuvre qu'il couche sur une partition; c'est le rôle de l'interprète de réaliser la partition et de jouer les sons qui sont symbolisés sur le papier. L'improvisation mêle intimement la conception et la réalisation de la musique.

Avec cette définition de l'improvisation, on ne décrit qu'une manière de faire de la musique: concevoir au fur et à mesure du déroulement de la musique, en «temps réel». On ne donne aucune indication sur la matière musicale elle-même, ni sur l'organisation des sons. Dans quelle perspective improvise-t-on ? Dans quelle tradition ? Selon quelles normes ? L'existence de styles d'improvisation implique un contexte, un horizon, une perspective. Toute improvisation se déroule dans un cadre, si ténu soit-il, et ainsi comporte une part de restitution d'éléments fixés; elle inclut des citations – des autres ou de soi-même –, des duplications, des copies. Là interviennent des notions de tradition musicale, de règles, de culture, mais aussi d'expérience individuelle, de goût personnel, de désir, de circonstances, de relations entre improvisateurs et de contact avec le public. Tout ce qui est fixé, c'est-à-dire tout ce qui précède une improvisation, forme ce qu'on peut appeler un *modèle musical*. Le modèle musical est plus ou moins abstrait; il est fait de matériels musicaux de tous genres (modes, échelles, gammes, accords, timbres liés à un instrument,...), de règles pour une improvisation, de rôles instrumentaux, de matériels fixés servant de thème, de formules mélodiques, rythmiques ou harmoniques, d'ornements traditionnels, de conventions pour un morceau ou pour un concert, de consignes données avant de jouer, d'arrangements, etc.

Quelle est l'importance du modèle musical ? Toute improvisation contient un subtil mélange d'*imprévu* et de *fixé*. Les proportions de ce mélange fluctuent, le modèle musical étant plus ou moins contraignant. Bien qu'il soit impossible d'en définir précisément les limites, on peut établir une distinction entre deux modes de pensée de l'improvisation suivant l'importance des règles et du modèle musical:

- Dans la plupart des styles d'improvisation, on attribue une grande importance au respect d'une tradition musicale et des règles qu'elle comporte. C'est la cas aussi bien des musiques traditionnelles improvisées que du jazz classique, dont les improvisations sont balisées par la trame harmonique du thème. Il existe un contrat qui lie les improvisateurs à l'idiome qu'ils utilisent. On parle dans ce cas d'*improvisation idiomatique*.
- L'*improvisation libre* est au contraire dégagée de toute contrainte préalable. C'est celle que pratique un débutant en musique et en improvisation, mais

c'est aussi un genre d'improvisation contemporaine qui s'est développé depuis les années 1960, notamment à partir du free jazz et à partir de démarches de compositeurs contemporains.

- Il existe un continuum entre le genre idiomatique et le genre libre. D'un côté, jouer avec les limites du modèle musical – et tenter de le dépasser – est un enjeu de toute bonne improvisation idiomatique. D'un autre côté, l'improvisation libre n'est pas exempte de contraintes; elles se créent dans le feu de l'action, le temps d'un instant ou d'un morceau, et aussi par une pratique collective de l'improvisation[6].

Une/plusieurs perspectives

Comment se construit la cohérence de la pensée musicale ? Comment atteint-on l'unité ? Plusieurs pensées musicales peuvent-elles se développer simultanément ? Voilà un carrefour très intéressant que compositeurs, interprètes et improvisateurs n'abordent pas de la même manière.

Le compositeur développe une pensée musicale unique, qu'il consigne classiquement dans une partition. Dans le cas d'une œuvre écrite pour plusieurs interprètes, chacun restitue sa partie qui est un fragment de l'ensemble de l'édifice sonore. Mais la cohérence de l'architecture générale est agencée selon un seul point de vue, celui du compositeur. Une partie du travail de l'interprète consiste à comprendre le contexte de son intervention dans un groupe de musiciens: il doit saisir sa fonction dans le tout. Parfois, un «superinterprète», le chef d'orchestre, va coordonner les actions individuelles et compléter la partition en donnant des indications verbales et gestuelles; c'est lui qui «explique» la partition. Il en va de même pour toutes les constructions musicales fixées à l'avance: il existe une perspective unique à laquelle tous les musiciens se réfèrent – même si l'unique s'est construit de manière collective; un bon musicien se doit de respecter l'unité du point de vue fixé. Sur ce point, l'improvisateur qui joue seul ne diffère pas du compositeur: il est le seul responsable de sa perspective. Il peut concevoir des polyphonies complexes (si son instrument le lui permet), et en assure seul la cohérence.

Lorsque plusieurs improvisateurs jouent ensemble se pose la question de la cohérence générale. Comment peut-on enchevêtrer plusieurs discours individuels qui s'inventent dans l'action ? Dans l'improvisation idiomatique, il existe le plus souvent des règles qui assignent une place à chaque musicien; les fonctions instrumentales sont plus ou moins précises, et le jeu de chaque musicien se doit d'être conforme au modèle musical. Les règles peuvent être des conventions stylistiques, comme par exemple, dans certaines musiques de l'Inde, la réparti-

---

[6] Le geste improvisé, la liberté de l'improvisateur, improvisation et modèle musical: BAILEY 1980: *passim*; SIRON 1992: 623 sqq.

tion entre le rôle mélodique (chanteur, sârangî, sithar,...), les tablâ et le tambûrâ; ou dans le jazz, le contraste entre *section rythmique* (à fonction harmo-rythmique) et les solistes mélodiques. Le respect des fonctions instrumentales est une contrainte préalable qui n'exclut nullement les possibilités d'expression personnelle; elle définit un cadre et assure la cohésion du groupe. L'improvisation à plusieurs ne s'accompagne donc pas nécessairement d'une gestion entièrement collective du discours musical; dans beaucoup de traditions – en particulier celle du jazz classique –, il existe une nette séparation entre le rôle d'accompagnateur et celui de soliste. Ces deux rôles peuvent d'ailleurs être joués successivement par le même musicien. Mais c'est le rôle de chaque soliste que de donner «sa propre version de l'histoire». C'est lui qui gère le temps, les différentes phases d'un développement musical, le format de son solo improvisé. Sans que soient exclues les interactions entre solistes et accompagnateurs, les accompagnateurs ont pour fonction le soutien et la mise en valeur du soliste.

Dans l'improvisation collective libre, il y a mise en jeu de l'édifice sonore entre tous les improvisateurs. Dans la mesure où le parcours musical n'est pas fixé à l'avance, il n'y a pas de point de vue unique, mais plutôt une tension entre des désirs, des connaissances, des compétences, des timbres et des rôles liés aux instruments. Là intervient fortement la notion de comportement, d'attitude, de relation entre les improvisateurs. Il peut exister par moment des rôles instrumentaux classiques ou une division entre solistes et accompagnateurs. Mais d'une part, ni la durée ni la forme ne sont fixées à l'avance; d'autre part, le centre de décision circule entre les différents improvisateurs dans un ordre imprévu; le poids et le rôle de chacun peut sans cesse basculer. Cette mise en jeu de l'édifice sonore est aussi une mise en danger: elle implique la notion de risque et aussi celle d'urgence.

Improvisation à plusieurs musiciens et polyphonie ont une grande parenté, particulièrement si l'on considère l'enchevêtrement des parties. Par sa nature, l'improvisation pousse en effet à l'indépendance des voix dans la mesure où chacun conçoit sa partie au fur et à mesure de son déroulement. Cette manière de jouer implique qu'il est impossible pour deux improvisateurs de concevoir simultanément des parties improvisées qui soient exactement identiques. Elles ne peuvent l'être que par le fruit du hasard, que si elles sont imitées avec un petit décalage ou que lorsqu'un élément est répété en cours d'improvisation et devient ainsi facile à imiter par les autres. En effet, il faut toujours tenir compte d'un délai de réaction entre partenaires, car il est impossible d'anticiper ce que l'autre est en train d'imaginer. Cette impossibilité entraîne une inertie dont certains s'emparent pour décrier l'improvisation collective; ils concluent péremptoirement qu'elle conduit nécessairement à une cacophonie. On ne saurait les suivre sur ce terrain. Chaque manière de faire de la musique possède ses caractéristiques – et aussi ses limites. L'enchevêtrement de plusieurs voix improvisées est une manière de gérer collectivement le chaos et de lui donner un sens. Si tous les détails des mouvements mélodiques, harmoniques ou rythmiques ne peuvent être constamment anticipés et gérés par tous, il existe suffisamment d'éléments pour qu'émerge un geste général, enrichi par toutes les tensions entre les improvisateurs. La simulta-

néité de pensées indépendantes engendre une passionnante dynamique de tensions non résorbées, de rebondissements, de ruptures. La mémoire, l'imagination auditive, l'écoute attentive, l'évaluation d'une situation musicale, la rapidité de la pensée, la connivence et la tolérance vis-à-vis des autres partenaires, l'implication émotionnelle sont autant d'ingrédients nécessaires pour que se crée une direction dont l'élan est nourri par des perspectives multiples.

Une bonne improvisation tend à s'articuler autour d'un sujet, qui sert de ligne directrice, de fil conducteur, d'horizon, de perspective. Le sujet d'une improvisation peut être partiellement ou totalement fixé à l'avance, ou même totalement imprévu, mais quel que soit son mode de production, il se fonde sur l'apparition d'événements prévisibles – donc sur des éléments immobiles qui persistent dans le temps.

Mobile / immobile

Qu'est-ce qui bouge et qu'est-ce qui est stable ? La musique, art du temps, est aussi art du mouvement, art des déplacements de sons dans le temps. La perception de tout mouvement fonctionne par comparaison de deux éléments : un élément mobile (qui se déplace et qui est instable) et un élément immobile (qui sert de point de repère stable, de cadre, d'horizon). La perception de tout mouvement est relative, c'est-à-dire qu'elle passe par la comparaison entre le mobile et l'immobile – ou du moins par la comparaison de ce qui est plus mobile avec ce qui l'est moins. Par exemple, faute d'élément immobile, le terrien n'a pas conscience de voyager à grande vitesse dans le cosmos, alors qu'un minuscule clin d'œil ne saurait passer inaperçu dans un visage impassible. La musique fonctionne de manière analogue. On y observe une opposition entre mobile et immobile ; entre un temps circulaire ou cyclique basé sur la répétition, et un temps linéaire basé sur le développement d'éléments nouveaux ; entre un thème (pris dans un sens général) et ses variations (métamorphoses « mobiles » d'un thème « immobile »).

Pour observer le couple mobile/immobile, la perspective est très importante : suivant le cadre qu'on prend comme référence, un élément apparaît fixe ou mobile. Par exemple, un motif répété avec des petites variations est immobile si l'on considère sa fonction d'*ostinato*, et mobile si l'on en observe les variations ; un motif répété sur des accords très changeants et très chromatiques est immobile si l'on considère la répétition, et il est mobile si l'on envisage le contexte harmonique (circulation entre un état consonant et un état dissonant). Même le principe de variation perpétuelle, recherché par certains compositeurs ou improvisateurs, produit une certaine continuité dans la discontinuité : on retrouve avec constance un certain type de lignes mélodiques, l'utilisation privilégiée de certains intervalles, une densité harmonique stable dans son épaisseur, un éparpillement rythmique immuable dans l'éclatement de ses événements.

Séparer le mobile de l'immobile amène souvent à des paradoxes. L'insistance dans la répétition est « objectivement » immobile dans son matériel ; aucune

Fig. 2: Musicien vivant près d'une rivière à côté du village de Wettingen (Suisse), improvisant sur un mode médiéval lydien et s'apprêtant à lancer une intervention polyphonique.
Photo: Johannes Anders.

information nouvelle n'apparaît, on se trouve dans une parfaite redondance. Cependant, au niveau de la perception auditive, l'insistance provoque un mouvement dans l'esprit de l'auditeur: lassitude, ou au contraire intensification voire même transe. Le couple mobile/immobile est l'expression d'un équilibre dynamique; il est lui-même en mouvement.

Si l'on se place du point de vue de l'improvisation, il est important de distinguer ce qui est mobile de ce qui est improvisé (de même ce qui est immobile de ce qui est fixé). Tout ce qui est improvisé n'est pas nécessairement mobile; par exemple, dans le cours d'une improvisation, les multiples répétitions d'une phrase mélodique deviennent un élément totalement prévisible. Tout ce qui est fixé n'est pas nécessairement immobile; par exemple, lorsqu'on fixe une règle d'improvisation, sa réalisation peut souvent aboutir à des résultats sonores diamétralement opposés – comme deux solos sur la trame harmonique d'un thème de jazz. L'immobile peut ainsi apparaître en cours d'improvisation, comme un choix délibéré (ou même inconscient) de la part de l'improvisateur. L'immobile est tout ce dont le contour apparaît clairement comme un matériel (ou un matériau) en cours d'improvisation: ensemble de notes (gamme, série mélodique), inflexions; organisation du temps en mesures, structures rythmiques; matériels qui comprennent une forme précise: mélodie, motifs mélodiques, formules rythmiques, cadences harmoniques; schémas de constructions; notions aux contours plus vagues, mais dont l'importance est souvent déterminante: climat émotionnel, sentiment lié à un mode, couleur musicale, sujet théâtralisé.

Superpositions et ambiguïtés

Un des aspects particulièrement développé de la polyphonie dans l'improvisation contemporaine est la possibilité de superposer des discours individuels ayant chacun une grande indépendance. Le travail de superposition est souvent un jeu sur l'ambiguïté qui naît de deux discours contradictoires. D'une manière générale, l'ambiguïté est une caractéristique de la pensée symbolique. Elle se retrouve fréquemment dans la musique. Par exemple, une ambiguïté tonale apparaît à une charnière de modulation, dans laquelle des accords-pivots appartenant à deux tonalités sont susceptibles d'une double interprétation; une ambiguïté rythmique naît de l'accentuation des contretemps (comme on la trouve dans le jazz ou le rock) qui amène un balancement entre l'accent ambigu des temps faibles (contretemps) et l'absence d'accentuation des temps forts. Dans la musique tonale occidentale, l'ambiguïté n'est que passagère; elle nécessite une résolution. C'est une des tendances de la musique contemporaine que d'allonger les passages ambigus – et parfois même d'en faire le sujet principal de la musique. Dans les lignes qui suivent sont présentés quelques procédés de superposition et de jeu sur l'ambiguïté.

Polyphonies de l'organisation du temps

Lorsqu'on aborde l'organisation du temps – le rythme de manière générale – le couple mobile/immobile peut aider à différencier deux genres de rythme, selon la présence ou l'absence d'un événement cyclique. Le *rythme périodique* (ou rythme mesuré) se manifeste lorsqu'il y a une pulsation régulière – le temps est alors pulsé ou «strié». Le *rythme apériodique* (ou rythme libre) apparaît lorsqu'il n'y a pas de pulsation régulière – le temps est «lisse».

Le retour cyclique d'un événement peut se manifester à plusieurs niveaux: pulsations, mesures, groupes de mesures. Généralement, ces différents niveaux rythmiques sont liés les uns aux autres, mais il existe des cas où ils sont dissociés.

Le premier niveau rythmique est celui de la *pulsation*, par définition stable et de durée constante. Son interprétation peut considérablement varier d'un style de musique à l'autre. Dans le cas des musiques syncopées, la pulsation tend à être rigoureusement identique pour les différents improvisateurs; c'est ce qui donne naissance dans le jazz au phénomène du *swing* (mise en place précise et détendue, avec des particularités d'accentuation, d'articulation et de phrasé)[7]. L'interprétation de la pulsation peut suivre le phrasé, comme c'est souvent le cas dans la musique classique, dans laquelle on ralentit fréquemment à la fin d'une phrase. Elle peut aussi varier d'une partie par rapport aux autres, à l'aide de petits mouvements agogiques (jouer «en avant»/«en arrière» de la pulsation). On peut superposer différentes vitesses de pulsation; il est toutefois difficile d'éviter totalement l'existence d'un rapport strictement proportionnel entre les diverses pulsations. D'autre part, entre les différents improvisateurs, on peut superposer rythme mesuré et rythme libre.

Le second niveau est celui du regroupement de plusieurs pulsations, dont certaines reçoivent un accent qui crée un contraste entre temps forts et temps faibles. Plusieurs systèmes métriques sont possibles. Le système occidental classique, basé sur l'existence de la mesure, est un système périodique simple; la mesure comprend le même nombre de temps (isométrie), et elle se répète, identique à elle-même. Des systèmes périodiques complexes existent également, dans les musiques turque, arabe et indienne; ils comprennent des cycles longs qui sont souvent subdivisés en sections asymétriques. Certains systèmes sont apériodiques, souvent basés sur la répétition asymétrique de cellules rythmiques. On peut construire des superpositions de «mesures» en superposant plusieurs cycles rythmiques qui se retrouvent sur un temps fort commun après un cycle rythmique plus ou moins long et plus ou moins complexe. C'est le vaste domaine des polyrythmies/polymétries périodiques. Chacune des parties est indépendante, mais toutes convergent périodiquement sur un accent commun. On peut également superposer des mesures et des accents de manière libre et apériodique. Dans ce genre de polyrythmie, chacune des parties est totalement indépendante des autres; seule la pulsation de base est partagée[8].

---

[7] Le phénomène du swing: SIRON 1992: 151 sqq.

[8] Polyrythmies, polymétries: SIRON 1992: 177 sqq.

Le troisième niveau est celui du regroupement des mesures. Dans certains systèmes rythmiques, ce niveau se confond avec le deuxième, comme dans les cycles rythmiques complexes de la musique indienne ou comme dans les polyrythmies centrafricaines. Dans la musique tonale (musique classique tonale ou jazz tonal), on utilise volontiers la carrure, c'est-à-dire le regroupement de 4, 8, 16 ou 32 mesures. On peut ainsi superposer des phrases mélodiques asymétriques sur les structures symétriques de la carrure.

Croisements et superpositions

Outre l'organisation rythmique, plusieurs autres sortes de superpositions peuvent se construire entre des improvisateurs:

- La *polytonalité* est la superposition de plusieurs tonalités distinctes. L'effet polytonal est le plus caractéristique lorsque les différentes «couches» tonales sont bien distinctes les unes des autres.
- Les superpositions de timbres sont du registre de l'*orchestration* et de l'*instrumentation*.
- Les croisements de rôles instrumentaux traditionnels sont souvent utilisés dans l'improvisation contemporaine. Dans un espace harmonique tonal comme celui du jazz, on distingue quatre fonctions instrumentales: celle de soliste mélodique (jouer des lignes mélodiques), celle d'instrument harmonique (jouer des accords), celle de basse (jouer les fondements de l'harmonie) et celle de batterie (jouer et développer la pulsation rythmique). Dans l'improvisation contemporaine, on prend plaisir à croiser les fonctions traditionnelles entre les différents instruments.
- Les superpositions d'éléments propres à différents styles musicaux forment des *métissages stylistiques*.

L'indépendance des parties joue un grand rôle dans certaines approches de l'improvisation libre. Elle implique pour chaque improvisateur une pensée stratégique par rapport au développement d'un morceau et par rapport au rôle qu'il prend au sein du groupe. Il s'agit d'être à la fois aux aguets, sensible et réceptif à tout ce qui est proposé, tout en sachant garder son autonomie, maintenir son cap, insister parfois sur la différence. L'enchevêtrement des discours crée un espace polyphonique mouvant, souvent polyrythmique et/ou polytonal.

RÉSONANCES POLYPHONIQUES

La micro-société polyphonique

Enchevêtrer des lignes indépendantes, croiser des voix autonomes, superposer des discours: la polyphonie ne renvoie-t-elle pas à un fonctionnement social? En s'adressant à la sociologie musicale ou à l'anthropologie, on pourrait repérer des liens symboliques ou culturels; on réfléchirait par exemple sur les relations existant entre une polyphonie wagnérienne et l'organisation hiérarchique de l'orchestre symphonique, ou sur les rapports entre une polyrythmie centrafricaine et la cohésion tribale qu'elle implique. Mais le décor change en ce qui concerne l'improvisation collective: ce lien existe non seulement sur un plan symbolique ou culturel, mais également de manière concrète et immédiate. En effet, l'improvisation est directement nourrie par les comportements des musiciens – particulièrement dans le cas de l'improvisation libre. Les réseaux sonores sont en même temps des réseaux sociaux et psychologiques, avec une forte composante émotionnelle. Comme enchevêtrement de voix indépendantes, une polyphonie improvisée est également superposition de voies, de parcours individuels. La polyphonie improvisée fonctionne comme une image utopique, celle d'une micro-société dont les rapports sont constamment mis en jeu et remis en équilibre entre ses différents membres, chacun gardant sa propre autonomie.

Modes de pensée polyphoniques

Que se passe-t-il dans la tête d'un «improvisateur polyphonique»? Sans doute beaucoup reste du ressort de l'indicible, de la pudeur du sentiment, de l'inconscient ou du préconscient. Mais le fait de s'écouter, d'écouter et de comprendre les autres, de prendre instantanément des décisions, de jouer, implique des modes de pensée particuliers – même si une partie n'atteint pas nécessairement la conscience du musicien. La pensée se développe simultanément sur plusieurs plans; elle gère des interactions complexes entre des instruments, des personnalités, des discours et des traditions musicales. Ces interactions sont mouvantes et riches en surprises, en revirements, en tensions, en contradictions. Plusieurs points de vue peuvent coexister simultanément; le sens global jaillit de la diversité et circule entre plusieurs perspectives; il rebondit entre des contradictions qui restent vives et qui ne sont résorbées ni dans une synthèse ni dans un point de vue unique; l'unité naît du multiple qui reste multiple sans qu'il n'y ait fusion.

Ce mode de pensée rejoint entièrement certaines préoccupations de la pensée contemporaine, qui tentent de dépasser la crise de la pensée rationaliste occidentale classique. Les mutations actuelles de la pensée recourent à des éléments totalement nouveaux tout en «retournant» à des modes de pensée préscientifiques. On en donnera rapidement quelques exemples: dans la physique contemporaine,

on décrit la coexistence de deux natures de la lumière, à la fois corpusculaire et ondulatoire; dans la physiologie cérébrale, on distingue deux fonctionnements différents et contradictoires entre les deux hémisphères cérébraux; dans le domaine de l'art – la littérature, les arts plastiques, les expressions multimédia – est apparue la notion d'*œuvre ouverte*, aux sens multiples, aux modes de lecture pluriels, aux limites fluctuantes; à la perspective unique inventée dans la représentation visuelle de la Renaissance, à la subjectivité singulière de l'artiste romantique, à l'œuvre placée sous la seule responsabilité de son créateur succèdent (et précèdent) des modes de représentation polyphoniques; des aspects du temps et de l'histoire comme le progrès, l'expansion, l'aboutissement dans le présent perdent leur linéarité et sont remis en question au profit de l'intégration de plusieurs niveaux simultanés du temps.

Dans les polyphonies improvisées existent souvent un jeu complexe avec le temps. Le temps est ainsi télescopé, enchevêtré entre plusieurs plans: l'histoire avance (temps linéaire) et simultanément elle revient (temps cyclique), elle glisse entre plusieurs couches, elle circule. Il ne s'agit pas que de spéculations philosophiques, mais bel et bien d'éléments de jeu tout-à-fait concrets, destinés à être instantanément traduits en sons.

Polyphonies de musiques

Le carrefour de la polyphonie, du jazz et des musiques improvisées, est un formidable croisement d'influences; les musiques s'y métissent, entraînant l'apparition d'une vaste polyphonie de perspectives. L'enchevêtrement des points de repère apporte de grandes richesses, mais aussi de grandes interrogations et de grandes confusions. Comment se situer au milieu d'une telle profusion? Comment trouver son unité dans une telle diversité?

La rigidité des intégrismes de tous genres est un cul-de-sac: elle n'offre que la dureté et l'épaisseur des cloisons. Mais que vaut la mollesse d'une mode qui, au nom de la «fusion» et de la «synthèse», collectionne frénétiquement, pille sans discernement, aligne des *patchworks* calculés par le *marketing*? On ne saurait oublier que certaines musiques sont délibérément utilisées comme instruments de domination économique, politique et culturelle. Dans ce grand marché mondial, la musique occidentale joue un rôle dominant; symbole de progrès et de richesse, c'est un signe capital d'appartenance au monde moderne. La destruction des mémoires des cultures, les multiples ethnocentrismes et les lois du marché relèguent dans le silence tout ce qui n'est pas transformé en marchandise, et plonge ainsi dans l'oubli des trésors d'une inestimable richesse. L'intégration quasi inéluctable des grands sauts qualitatifs qu'on appelle «modernité» occidentalise les musiques traditionnelles, et engendre souvent des bâtards peu convaincants. Mais qu'y a-t-il à attendre de la nostalgie? Observer et conserver une tradition musicale n'a de sens que si elle garde sa vitalité – condition indispensable pour qu'elle puisse se prolonger sans académisme ni rigidité.

Comment intégrer cette polyphonie d'influences, de traditions, de racines? Les métissages ne sauraient être juxtapositions sans intelligence, collections sans âme, alignements sans clairvoyance, citations sans appropriation profonde. Il ne suffit pas d'être au milieu d'un carrefour; n'est-il pas aussi indispensable de s'y situer? Chaque geste musical doit trouver sa verdeur, sa radicalité, la fraîcheur de son propos, la vitalité de ses sonorités, le raffinement de ses émotions. On ne saurait taire ce qui éloigne les pratiques musicales les unes des autres. Paradoxalement, c'est le seul moyen de les relier sans les appauvrir ni les uniformiser: il n'y a pas de véritable polyphonie sans autonomie des différentes voix ni sans éloge de la différence. Jouer, c'est choisir un cadre. Les racines sont là où on les trouve, ici et maintenant. Faire de la musique, dans le sens profond de l'action et non dans une duplication plate et mécanique, implique un regard. Quelle que soit la perspective qu'il adopte, l'improvisateur contemporain doit prendre parti – c'est-à-dire trouver l'autonomie de sa voix.

Références

AROM Simha
1989 *Les musiques traditionnelles d'Afrique centrale: conception/perception.* Lausanne: L'Age d'homme

ATTALI Jacques
1977 *Bruits.* Paris: Presses Universitaires de France

BAILEY Derek
1980 *Improvisation.* Ashbourne: Moorland Publishing

BAKER David
1977 *A method for Developing Improvisational Technique.* Chicago: Down Beat Music Workshop Publications
1979 *Improvisational Concepts.* Chicago: Down Beat Music Workshop Publications

BAYER Francis
1981 *De Schoenberg à Cage.* Paris: Klincksieck [Collection Esthétique]

BLACKING John
1980 *Le sens musical.* Paris: Édition de Minuit

BOULEZ Pierre
1977 *Penser la musique aujourd'hui.* Paris: Denoël/Gonthier [Collection Médiations]

BRIL Jacques
1980 *A cordes et à cris.* Paris: Clancier-Guénaud [Collection Bibliothèque des signes]

CARLES Philippe et COMOLLI Jean-Louis
1972 *Free Jazz/Black Power.* Paris: UGE [Collection 10/18]

CHAILLEY Jacques
1985 *Expliquer l'harmonie.* Plan-de-la-Tour: Édition d'aujourd'hui [Collection Les introuvables]
1977 *Traité historique d'analyse* harmonique. Paris: Leduc

COKER Jerry
1986 *Improvising Jazz.* New York: Touchstone Book
1980 *Complete Method for Improvisation.* Lebanon (USA): Studio P/R

DAMIAN Jean-Michel
1980 *L'harmonie perdue*. Paris: Mazarine [Collection Essais]

DANIÉLOU Alain
1987 *Traité de musicologie comparée*. Paris: Hermann

DE SCHLOEZER Boris et SCRIABINE Marina
1959 *Problèmes de la musique moderne*. Paris: Édition de Minuit

HINDEMITH Paul
1968 *Craft of Musical Composition*. New York: Schott

HODEIR André
1981 *Hommes et problèmes du jazz*. Roquevaire (France): Parenthèses [Collection Epistrophy]

JOST Ekkehard
1975 *Free Jazz*. Graz: Universal Edition, Studies in jazz research

LEVAILLANT Denis
1981 *L'improvisation musicale*. Paris: JC Lattès [Collection Musiques & Musiciens]

LIEBMAN Dave
1988 *Self-portrait of a Jazz Artist*. Rottenburg: Advance Music

NATTIEZ Jean-Jacques
1987 *Musicologie générale et sémiologie*. Paris: Chr. Bourgois

LORTAT-JACOB Bernard (éd.)
1987 *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. Paris: Selaf [Collection Ethnomusicologie]

PERSICHETTI Vincent
1961 *Twentieth-Century Harmony*. New York: Norton

RUSSELL George
1959 *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. New York: Concept Publishing Co.

SCHOENBERG Arnold
1977 *Le style et l'idée*. Paris: Buchet/Chastel
1983 *Traité d'harmonie*. Paris: Lattès [Collection Musiques & Musiciens]

SENDRA Didier
1982 *L'atonalité dans le jazz*. Paris: Mémoire de maîtrise, Sorbonne

SIRON Jacques
1992 *La Partition Intérieure*. Paris: Outre Mesure [Collection Théories]

TOCH Ernst
1958 *The Shaping Forces in Music*. New York: Criterion Music Corp.

WITTLICH Gary E. et al.
1957 *Aspects of Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs (USA): Prentice-Hall.

LES RÊVEURS DE LA FORÊT
Polyphonies des Pygmées Efe de l'Ituri (Zaïre)

Didier Demolin

Introduction

La musique des Pygmées de l'Ituri, connue depuis les enregistrements de Turnbull et Chapman (1957, 1958, 1992), n'a pas encore fait l'objet d'un travail d'analyse systématique, que ce soit à propos des ses structures formelles ou sur le plan de l'anthropologie musicale. Cet article présente une première étude de la musique efe et constitue ainsi le prélude à une recherche plus formelle qui visera à dégager les principes sur lesquels se fonde cette culture musicale. Nous nous attacherons plus particulièrement à décrire les polyphonies vocales et instrumentales ainsi que le cadre dans lequel ce système musical fonctionne.

L'importance d'une mise à jour préalable de l'environnement dans lequel se développe cette musique est d'autant plus nécessaire que l'on ne trouve pas dans l'Ituri un cadre et des structures aussi homogènes que ce qui se rencontre chez d'autres Pygmées, en Centrafrique ou au Cameroun par exemple. Les raisons mêmes de ces divergences ne sont pas toutes connues. Cependant, on peut constater que l'interaction des musiques des Pygmées et des «grands Noirs» joue sans doute un rôle; elle se marque d'ailleurs par différents éléments, tels que l'emploi de certains instruments de musique communs, fait qui semble exceptionnel.

En examinant les polyphonies exécutées par les Pygmées Efe, nous essaierons de mettre à jour certains des critères sur lequels se fonde cette musique, tels qu'ils sont énoncés par les Efe eux-mêmes. Dans un second temps, il faudra déterminer dans quelle mesure l'analyse musicologique corrobore la perception intuitive des natifs.

Les Pygmées Mbuti de l'Ituri

Les Pygmées de la forêt de l'Ituri du Haut-Zaïre sont généralement appelés Mbuti (voir par exemple: Schebesta 1938, 1941, 1948, 1950 et Turnbull 1965, 1983), mais en réalité ils se répartissent en trois groupes: les Asua, les Efe et les Sua – communautés qui se distinguent essentiellement par des critères linguistiques (Demolin et Bahuchet). Le mot «mbuti», employé avec un sens restreint,

désigne les pygmées qui parlent une langue du groupe bantou (le sua), un dialecte assez proche du bira parlé par les villageois occupant la région autour de Mambassa au sud-est de l'Ituri. Cet ensemble mbuti est constitué de plusieurs sous-groupes répartis à travers toute la forêt de l'Ituri. Leur langue présente des variantes dialectales assez importantes qui sont fonction du groupe de villageois – bira, ndaka, ɓodo, baali, mbo, liko, pere – avec lesquels ces pygmées sont en contact. Les pygmées eux-mêmes se définissent comme mbuti, kango ou sua.

Les deux autres groupes, les Asua et les Efe, parlent des langues qui appartiennent à la famille linguistique dite soudan central. Le efe est apparenté au lese et, dans une moindre mesure, au mamvu. L'asua est proche du mangbetu et des langues apparentées: le meje, le makere, le malele, le mapopoi, le lombi et le babyeru. Tous les peuples parlant l'une de ces langues appellent les Pygmées «Aka». En 1870, lorsque le botaniste allemand Georg Schweinfurth rencontra un Pygmée, et leva ainsi les doutes du monde européen à propos de leur existence, c'est un «Aka» (en l'occurrence un Asua) qu'il eut l'occasion de voir parmi les Mangbetu, au nord de la Bomokandi.

Les Pygmées de l'Ituri entretiennent des relations avec des peuples d'agriculteurs qui vivent dans les villages en bordure de la forêt. Leurs contacts consistent essentiellement à troquer des produits de la forêt contre ceux de l'industrie des villageois.

Les Pygmées Efe

Les Efe sont l'un des trois grands groupes pygmées qui habitent aujourd'hui au nord-est du Zaïre, dans la région de l'Ituri, une des dernières zones de forêt primaire de l'Afrique. Ils vivent en symbiose avec des peuples qui parlent des langues soudanaises, les Lese et les Mamvu. Ces Pygmées ont également des contacts avec quelques groupes bantous, principalement les Nyali et les Bodo. Les données qui sont examinées se fondent sur une recherche faite dans un campement qui est associé avec un sous-groupe des lese appelé Lese-Dese. Les Efe et les Lese-Dese parlent d'ailleurs deux dialectes très proches de la même langue.

Les Efe s'organisent en petits campements qui peuvent compter jusqu'à une cinquantaine de membres réunis de manière assez souple en quelques familles. La plupart de ces camps sont composés de clans patrilinéaires. Plus de la moitié de l'année, ils sont situés en bordure de la forêt à proximité des villages lese. Le reste du temps, ils se retirent plus profondément en forêt où ils mènent une existence semi-nomade.

L'association entre Pygmées et villageois se fonde sur des échanges économiques, mais aussi sur le partage de certaines institutions sociales, de rituels importants, d'une partie du répertoire musical et de la langue. La différence se situe dans leurs habitats respectifs et dans les modes de subsistance, les villageois étant agriculteurs et les Pygmées, chasseurs-collecteurs.

La musique efe

De manière générale, les chants des Pygmées se distinguent fondamentalement de ceux des villageois par l'exécution de polyphonies, tant vocales qu'instrumentales, très riches et admirablement structurées: caractéristique culturelle qui est partagée par tous les groupes pygmées de l'Ituri et du reste de l'Afrique Centrale. Il existe cependant des divergences assez nettes dans l'exécution des polyphonies entre les différents groupes pygmées qui peuplent l'Ituri. Les polyphonies des Asua ont des caractéristiques qui les distinguent nettement de celles des autres groupes: les Asua emploient peu le yodel et s'écartent nettement du système pentatonique anhémitonique généralement rencontré chez les Pygmées. De même, la structure du tissu polyphonique diverge beaucoup entre les Efe et les Sua-kango: le chant efe paraît à cet égard plus riche en courbes mélodiques et plus élaboré que celui des Sua et des Kango.

La musique et la danse jouent un rôle central dans dans la vie quotidienne des Efe et dans toutes les manifestations importantes: les initiations partagées avec les Lese; le culte de l'esprit de la forêt; le culte des ancêtres.

Le chant efe est une affaire collective, il n'y a pas de chef, ni même de meneur spécifique du chant: n'importe quel membre du groupe peut l'entonner ou le relancer lorsqu'il faiblit. Les polyphonies, quel que soit le nombre de chanteurs qu'elles impliquent, donnent toujours l'impression d'un incroyable entrecroisement de voix et de timbres qui respectent pourtant une organisation rigoureuse. L'emploi du yodel en est le procédé le plus frappant. Il s'agit d'une musique cyclique, fondée sur la répétition de périodes d'une durée identique, dans laquelle les chanteurs font indéfiniment varier ces cycles ou ces périodes au gré de leur inspiration.

Les Pygmées, contrairement à la grande majorité des autres peuples de cette région, chantent sur des syllabes ou des voyelles dépourvues de signification. Ce fait d'apparence banale permet, en grande partie, d'expliquer l'extraordinaire richesse des développements mélodiques des chants efe. En effet, le efe comme le lese sont des langues à tons, c'est-à-dire des langues où la hauteur de la voix émise en même temps que les voyelles permet de distinguer le sens des mots. Les variations mélodiques individuelles y sont donc considérablement limitées. L'usage de sylllabes ou de voyelles sans signification permet d'échapper à cette contrainte.

L'apprentissage du chant se fait dès le plus jeune âge: l'enfant participe à tous les événements importants qui comportent des chants associés à la danse, s'imprégnant petit à petit de la partie essentielle du patrimoine musical de sa société. A la puberté, il apprendra un nouveau répertoire en participant à l'initiation – réclusion temporaire pour les filles et circoncision pour les garçons. Plus tard, certains pourront apprendre à jouer des instruments de musique, surtout lorsqu'ils se rendront dans les villages.

Comme dans la plupart des populations d'Afrique Centrale, la musique efe est constituée par un ensemble de répertoires de chants et de danses liés aux événements et circonstances importants de la vie. Toutefois, une distinction est à opérer entre deux grands types de musique: celle qui est exécutée au cœur de la

forêt pendant environ cinq mois de l'année, et celle qui est jouée en bordure de celle-ci le reste du temps. Nous nous attacherons ici au répertoire de cinq catégories: les chants d'initiation, la musique et les chants rituels, les chants de chasse, les chants de collecte du miel et les chants de divertissement. En ce sens, les principes généraux de la musique efe ressemblent fortement à ceux qui ont été explicités pour les Aka, dans les travaux d'Arom (1978) et de Fürniß (1991).

Toutefois, lorsqu'ils sont à proximité des villages, les pygmées ne dédaignent pas, loin de là, l'emploi d'instruments de musique. Ainsi, les tambours *kuce*, dont jouent volontiers les Efe, sont présents dans toutes les musiques qu'ils partagent avec les Lese. Mais ils ne sont cependant jamais utilisés très loin en forêt. Les battements de main, les bâtons entrechoqués, des morceaux de bambou fendus percutés avec un bâtonnet sont les principaux types de percussion que pratiquent les Efe. En bordure de la forêt, les Efe utilisent, à côté des ensembles de sifflets *luma*, la harpe et le *likembe*, petit instrument à lames pincées qui se rencontre un peu partout en Afrique Centrale. Le *likembe* peut parfois se retrouver très loin en forêt dans certains campements. Les arcs en bouche sont employés par les hommes au retour des chasses, ou pour des interludes musicaux quand ils racontent des chantefables, et par les femmes au moment du deuil.

Genres

Sawada (1990: 168) affirme, à juste titre, que la musique des Efe peut être classée en trois grandes catégories: *ɔ̀bɛ́*, *ò wá*, *èmū*, respectivement: les chants accompagnés de danse, les chants sans accompagnement de danse et la musique des enfants. Nous les appelons «genres» pour laisser à «catégorie» le sens qu'Arom (1978, 1985) donne à ce terme dans l'étude des musiques traditionnelles de l'Afrique centrale. Dans la langue des Efe, ces trois mots désignent respectivement la danse (*ɔ̀bɛ́* = danser), le chant (*ò wá* = chanter) et les jeux (*èmū* = jouer). La plus grande partie des manifestations musicales efe à caractère collectif se déroulent dans le premier genre, *ɔ̀bɛ́*. Les principales catégories d'*ɔ̀bɛ́* sont: le répertoire qui concerne le miel, les danses et les chants de chasse, les musiques rituelles hors des lieux de retraite (camp d'initiation ou maison de réclusion). Les chants sans accompagnement de danse se rencontrent durant les périodes de réclusion liées aux initiations. Ils apparaissent également lorsque des chanteurs solistes s'accompagnent d'un instrument de musique, pour exécuter des chantefables. Les danses et les chants des enfants sont, quant à eux, tous classés dans un genre identique, *èmū*. Ainsi, les deux genres du monde adulte, ou de la culture, s'opposent au genre du monde des enfants, monde de l'innocence et de la nature.

On voit ainsi que les Efe définissent trois champs d'exécution de la musique. Le premier genre, le plus important et le plus courant, implique une association étroite de la danse, de la voix et éventuellement des instruments. La danse et sa gestuelle, associées à la voix, sont conçues comme l'expression complète de chaque participant dans l'ensemble de cette musique polyphonique. Le second

Fig. 1 : Ensemble de trompes de *tore*. Photo : Didier Demolin.

genre, le chant seul, est conçu comme un intermédiaire entre le monde de l'enfance et celui des adultes où, pour pouvoir s'exprimer, le corps doit avoir subi les transformations qui se manifestent pendant l'initiation.

Catégories

La vie musicale des groupes pygmées se manifeste à de fréquentes occasions. En forêt, il y a peu de soirées sans chants. Tous les événements importants comportent des chants et des danses. Les Pygmées sont aussi parmi les principaux animateurs des réjouissances des villageois avec lesquels ils ont des contacts, en particulier lors des rituels liés au culte des ancêtres et pendant les fêtes qui clôturent les cérémonies d'initiation. En outre, la grande mobilité des Pygmées est sans doute l'explication au fait que de nombreux chants d'initiation des garçons s'entendent à travers tout l'Ituri. La souplesse et l'adaptation des chanteurs pygmées s'affirme dans ce contexte avec une évidence patente. Leur sens de l'improvisation leur permet de s'adapter presque instantanément à toutes les situations, même si celles-ci ne sont pas organisées. Dans les villages, les Pygmées jouent des instruments de musique qu'on y rencontre : la harpe appellée *domu* à travers presque tout l'Ituri, le *likembe* et les tambours.

La musique qui concerne le miel occupe une place très importante chez les Pygmées. Ceux-ci considèrent le miel comme une denrée très précieuse et

comme la délicatesse par excellence. L'importance de ce répertoire dépasse cependant largement les plaisirs esthétiques et alimentaires. Le rôle social de ces chants et de ces danses est tout à fait fondamental dans la vie des camps de forêt (Ichikawa 1981). Si on trouve du miel dans la forêt pendant presque toute l'année, la saison principale pour la récolte se situe entre mai et juillet. C'est l'époque où les campements se forment ou se scindent; c'est également le moment où les jeunes se rencontrent. Les chants touchant au miel peuvent aussi s'entendre dans les camps à l'occasion de moments heureux, ou tout simplement lorsque qu'un groupe veut se divertir.

La chasse, qui est l'activité principale des Pygmées, donne souvent l'occasion de chanter et de danser. Ce répertoire se répartit en plusieurs sous-ensembles. Une partie de cette musique se fait uniquement en forêt, la plupart du temps sans instruments, avant la chasse ou au retour de celle-ci. Le rôle social des chants de chasse est fondamental pour la cohésion interne et externe des groupes pygmées. La chasse donne à chacun son rôle pour l'action ou pour le partage de la viande. Ces chants rappellent aussi le lien intime qui unit les Pygmées et la forêt. Dans les villages du bord de la forêt, ces danses et ces chants prennent un tout autre aspect. Ils traduisent la relation d'échange qui s'instaure entre les Pygmées et les villageois.

Le rôle social des chants efe ne doit pas faire oublier un aspect de cette musique: son caractère de divertissement. La vie nocturne en forêt est souvent l'occasion pour l'un ou l'autre membre d'un camp d'improviser un chant qu'il continuera seul ou accompagné. Cet aspect de la musique pygmée est omniprésent. Les chants et les danses de certaines catégories, surtout ceux qui concernent le miel et la chasse, peuvent être exécutés en dehors de leurs circonstances propres, pour le simple plaisir de se divertir. C'est dans ce contexte que l'on emploie des instruments construits par les villageois, comme le *likembe* ou les petites harpes *domu*. De temps à autre, des instruments à caractère éphémère peuvent être fabriqués. Il en va ainsi des arcs en bouche qui servent à s'attirer les esprits des animaux avant une chasse, mais aussi et le plus souvent, à faire des intermèdes pendant les chantefables. Les enfants fabriquent aussi des cithares en terre, dont la seule fonction est d'accompagner leurs jeux et leurs danses. La musique pygmée, qui s'intègre dans une civilisation de l'éphémère, fabrique ou abandonne ses instruments au gré des événements et de la disponibilité des matériaux.

Polyphonies vocales

La polyphonie vocale des Efe, que Benoît Quersin avait coutume d'appeler «polyphonie en cascade», en référence aux lignes mélodiques en paliers descendants qui la constituent, est présente dans presque tous les répertoires efe. Les chants de la catégorie *òwá* sont toujours des polyphonies vocales.

L'initiation des filles, *ima* ou *elima* en swahili, est commune aux Lese et aux Efe; elle se rencontre aussi chez les Bira et chez les Sua (Turnbull 1965). Lorsque

les jeunes filles deviennent pubères, elles sont recluses dans une maison appelée «maison d'*ima*» pour une période variant d'un à plusieurs mois; elles restent entourées de quatre ou cinq filles de la même famille ou du même village, appelées *fei*, et dirigées par une ou deux vieilles femmes, leurs grands-mères ou des tantes paternelles. La réclusion n'est cependant pas totale. Les jeunes filles sortent de temps à autre pour danser avec les autres femmes du village. Durant toute cette période, les garçons qui se réunissent pour observer ce qui se passe ou qui se rapprochent trop de la maison d'*ima* se font poursuivre avec des fouets par les femmes. Pour éviter ce traitement, ils doivent fournir ce que les femmes leur demandent, le plus souvent de la nourriture. Chaque soir, les femmes se réunissent autour de la maison d'*ima* pour chanter.

Pendant leur période de réclusion, les jeunes filles chantent en s'accompagnant d'arcs musicaux à deux cordes appelés *kitingbi*. Ces arcs sont posés sur des tambours qui font office de caisse de résonance. Des instruments similaires se retrouvent en Centrafrique et au Cameroun, chez les Aka et les Baka, où ils sont aussi joués par les femmes et portent respectivement le nom de *lingbidi* et d'*engbiti*.

La présence de ces arcs dans des régions aussi éloignées l'une de l'autre et la racine commune de leur nom pourraient être un indice révélateur du continuum musical et culturel existant entre les différents groupes pygmées d'Afrique centrale. C'est un fait d'autant plus remarquable que les langues que parlent les Efe, les Aka et les Baka, langues qu'ils ont empruntées aux villageois, appartiennent à trois familles linguistiques tout à fait différentes.

Cependant, le plus étonnant des instruments est sans aucun doute celui où une maison est employée comme caisse de résonance. La structure et le volume de celle-ci amplifient un son de friction produit par une corde attachée à la poutre centrale du toit de la maison, qui est frottée par les mains humides d'une ou de deux femmes. Ce bruit de friction, assez sourd, donne la pulsation et la mesure des chants.

Ce son grave symbolise le souffle de la forêt et matérialise en quelque sorte la voix des ancêtres et de tous les esprits qui leurs sont associés. Le son de cette corde est sembable à celui du rhombe àìmò, associé à la voix de *tore*, qui s'entend au cours des préparatifs de la chasse à l'éléphant. Les jeunes initiées jouent des ostinati rythmiques avec les arcs tandis que les femmes jouent de la «corde frottée». Cet ensemble sert d'assise rythmique à des chants polyphoniques dans lesquels un nombre très variable de participants peuvent prendre part. Il est cependant nécessaire que quatre voix au moins soient présentes pour exécuter un chant. L'alternance des registres de poitrine et de tête tisse un contrepoint assez complexe. La ligne principale des chants se trouve dans la partie supérieure du registre, chantée par une des initiées.

L'initiation des garçons est commune aux Efe et aux Lese. Les jeunes garçons sont circoncis entre neuf et douze ans. L'initiation peut avoir une forme très organisée, et se faire dans un véritable camp de circoncision où les enfants sont isolés pour un certain temps. Ce n'est cependant plus toujours le cas. Pendant cette période, les hommes se réunissent le soir pour apprendre les chants spécifiques de ce répertoire aux enfants. Il est fréquent qu'un chant se mette à

circuler hors de son groupe d'origine avec l'un ou l'autre homme qui se déplace pour chercher une épouse.

La forme de ces chants d'initiation est assez semblable d'un endroit à l'autre. Un chanteur entonne les morceaux avant de se fondre dans l'ensemble ; il en émerge à divers moments pour entamer de nouveaux chants. La polyphonie se construit sur une sorte de basse continue qui permet aux lignes mélodiques des parties supérieures de se développer librement. Ici encore, la structure de la polyphonie reflète l'organisation du groupe. Les hommes adultes chantent le registre grave, les enfants développent les lignes mélodiques dans la partie supérieure du registre en conduisant tour à tour l'ensemble des chanteurs.

Il existe un autre ensemble de chants, *òwá*, dont le statut dans la musique efe est particulier. Il s'agit de la musique accompagnée par la harpe *domu* et le *likembe*; elle peut être dansée, mais en réalité ne l'est pas souvent. En fait, c'est là que se rencontrent le plus de différences et d'innovations par rapport aux traditions efe.

La harpe *domu*, sans doute empruntée aux peuples bantou, est employée dans les villages en bordure de la forêt. Les échelles utilisées pour accorder ces harpes correspondent aux cinq modes pentatoniques anhémitoniques. Les *likembe*, dont l'implantation dans la région est probablement assez récente, ont un système d'échelle qui s'écarte sensiblement de ce schéma.

Les Efe peuvent reproduire les ostinati de base de chants traditionnels accompagnés par ces instruments. Il nous a ainsi été possible d'entendre l'ostinato de référence d'un chant de chasse à l'éléphant accompagné par une harpe et un *likembe*. L'ostinato était chanté par les deux musiciens, les instruments venant se superposer aux voix. Lorsqu'ils entendirent l'enregistrement de cette pièce musicale, les deux Efe ajoutèrent spontanément quatre lignes mélodiques à l'enregistrement, deux lignes libres à la voix et deux variations aux ostinati des instruments. Les Efe paraissent ainsi capables d'emprunter des éléments exogènes à leur culture musicale et de les y intégrer très rapidement en altérant peu leurs traditions, du moins au premier abord. Cette anecdote permet aussi de se rendre compte de la très grande souplesse d'exécution des polyphonies efe.

La forme des polyphonies qui sont exécutées au camp est presque toujours identique. C'est un entrelacs de petites cellules mélodiques qui se développent sur une sorte de continuo assuré par le chœur des hommes imitant le bourdonnement d'un essaim d'abeilles. L'ostinato chanté par les hommes dans le registre grave est introduit après les premiers développements des voix de femmes. La conduite du chant est réalisée dans le registre supérieur par une voix de femme.

Pendant toute la période de réclusion, les femmes du camp et du village se réunissent régulièrement pour danser autour de la maison d'*ima*, vêtues d'une ceinture de feuilles spécialement confectionnée pour cette occasion. Les pygmées, ou les hommes du village, jouent du tambour et participent à la danse s'ils le désirent.

Un cercle est formé, tournant dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. Il est mené par les vieilles femmes, suivies d'un deuxième groupe constitué des

Fig. 2: Ensemble de sifflets *luma*. Photo: Didier Demolin.

femmes mariées; viennent ensuite les jeunes filles recluses, leurs compagnes – les *fei* – et les petites filles qui forment le troisième groupe. Les hommes qui veulent danser peuvent se joindre à ce cercle, dans une quatrième partie laissée libre à cet effet. Si aucun homme ne danse, le cercle n'est pas complètement fermé. Les jeunes filles qui ne sont pas mariées se courbent en dansant et montrent par là leur différence avec les femmes qui le sont. L'organisation du cercle des danseuses est le reflet de la structure de ces polyphonies. Le chant est conduit par les femmes mariées, les femmes les plus âgées assurent l'assise du chant dans le registre grave de leur ambitus vocal, les jeunes initiées développent les lignes mélodiques, en prenant l'une après l'autre la direction du chant. Lorsque des hommes s'ajoutent au cercle de danse, leur rôle se borne à ajouter un ostinato dans le registre grave.

Les paroles du chant comparent les initiées à de jeunes perroquets. Le rassemblement des femmes au moment de l'initiation des jeunes filles est comparé à celui des perroquets qui se réunissent pour assister au premier vol des petits.

Polyphonies instrumentales

Luma

Ce mot nomme aussi bien le répertoire musical que l'instrument qui lui est lié. Le nom *luma* désigne à la base, le bois de la tige d'une plante (*olyra latifolia*) dont on se sert pour fabriquer les sifflets. Près des villages, les pygmées fabriquent ces instruments avec du bambou ou encore avec des tiges de papayer. Les villageois de certaines parties de l'Ituri affirment qu'autrefois ces sifflets étaient joués par eux-mêmes, mais que, de nos jours, ils sont joués uniquement par les Pygmées.

Les ensembles de sifflets comportent un nombre variable d'exécutants, accompagnés d'un groupe de chanteurs. La plus petite formation que nous ayons rencontrée était de huit sifflets, la plus grande de dix-sept. Chaque sifflet produit une note et une figure rythmique qui peut varier. L'échelle des ensembles est pentatonique et anhémitonique, elle se fonde souvent sur le mode la, si, ré fa, sol, bien que les autres modes possibles soient attestés. Une forte instabilité de l'intervalle de tierce mineure [si, ré] caractérise cette échelle chez les Efe. On observe souvent une fluctuation entre cet intervalle et celui de seconde majeure [do, ré]. L'entrecroisement et l'imbrication du jeu de sifflets qui ont tous des hauteurs fixes, mais différentes, produit ce qu'on appelle de la musique en hoquet. Il s'agit plus précisement d'une forme de polyrythmie par hoquet (Arom 1985).

Le répertoire reprend les mélodies de quelques chants qui sont exécutés pendant des fêtes, notamment celles qui clôturent les initiations.

Tore

Les trompes en écorce appellées *mai* et jouées lors des cérémonies de *tore* (culte des ancêtres et de l'esprit de la forêt) sont parmi les instruments de musique les plus étonnants qu'on rencontre dans l'Ituri. Ces trompes sont en règle générale jouées par les Efe bien que le culte des ancêtres soit une institution plus spécifiquement lese. La fabrication des trompes nécessite de grandes bandes d'écorce de trois arbres appellés *ingulu, arubese* et *ile*. Ces bandes d'écorce sont roulées sur elles-mêmes, à la manière d'un cornet de papier. Deux tiges de bois placées latéralement donnent une armature aux instruments. L'embouchure est située à l'extrémité la plus serrée de l'écorce. Chaque trompe produit un seul son selon une formule rythmique qui s'imbrique avec celle des autres pour donner une musique en hoquet, c'est-à-dire une polyphonie par polyrythmie. La plus longue trompe mesure environ un mètre cinquante et la plus courte environ trente centimètres. Elles sont accordées selon une échelle pentatonique : la, si, ré, fa, sol. Ici aussi, l'intervalle [si, ré] est instable et se caractérise par une fluctuation avec la seconde majeure [do, ré]. Ces instruments sont faits seulement pour ces cérémonies, ils sont souvent détruits quand celles-ci se terminent. Sinon, ils sont gardés dans un endroit spécial où personne n'a le droit de pénétrer.

Tore, ou parfois aussi *tole*, est d'abord une manifestation de la mort. Une semaine après un décès survenu au village, on fait sortir les trompes pour accomplir le rituel qui se termine par une baignade au ruisseau ou à la rivière. C'est la personne la plus âgée du village qui décide de faire sortir le *tore*. La cérémonie se déroule dans un endroit qui se trouve légèrement à l'écart, dans un enclos qui est seulement accessible aux initiés.

Un deuxième aspect de *tore* est celui qui est lié aux ancêtres; il s'agit des cérémonies qu'on appelle aussi *tore bapili*, manifestation du culte des ancêtres. Elles ont pour but d'introduire l'esprit d'un défunt parmi les ancêtres.

Tore a une dernière signification, la plus importante sans doute pour les Pygmées, mais aussi la plus mystérieuse et la moins bien connue pour l'instant. *Tore* réside dans la forêt, il en est aussi l'esprit, il représente la force qui domine son monde et qui lui donne son équilibre.

Cette musique polyphonique est la manifestation, pour les Efe, du lien qui existe entre les ancêtres et les vivants. Chaque instrument représente la voix d'un ancêtre; l'ensemble représente la voix de *tore*. Les trompes sont aussi appelées «esprits». Elles portent le nom d'ancêtres ou d'esprits invoqués dans la musique, et que l'on veut rendre présents. L'organisation interne de ces ensembles de trompes rappelle celle qu'on rencontre dans d'autres ensembles de trompes de la région, chez les Bodo, les Mamvu et les Mangbele. Bien que la référence à des noms d'ancêtres ne soit pas attestée chez ces ethnies, chaque instrument porte un nom qui fait référence à son rôle dans la polyphonie instrumentale. Chez les Mangbele, les ensembles de neufs trompes s'organisent selon le modèle suivant:

mbi	l'aiguë
tʊlʊ	l'entonneur
pɛkɛ	celui qui suit l'entonneur
pɛpʊ	celui qui appelle tout le monde
tɔndɔ	l'enfant qui répond à l'appel du père
punga	le père
imbala	la maman
imbala	la maman
imbala	la maman

De tels ensembles comportent un nombre variable de trompes, regroupées en cinq sous-groupes incluant un nombre variable d'instruments. L'étendue de l'ambitus peut donc varier d'une formation à l'autre. Chez les Mangbele, les sous-groupes sont les suivants: *mbi; tʊlʊ* et *pɛkɛ; pɛpʊ; tɔndɔ* et *punga;* et les trois *imbala*. C'est ce modèle d'organisation que reproduisent les trompes de tore, avec cette différence que chez les Efe, le nom des trompes n'est pas donné en fonction de leur rôle dans l'ensemble, mais bien par rapport aux ancêtres qu'on veut évoquer et rendre présents. Une autre différence importante est que les trompes efe se conforment à des échelles pentatoniques anhémitoniques contrairement aux ensembles des ethnies voisines qui s'écartent de ce modèle. Les polyphonies des musiques de *tore* sont conçues comme des événements musicaux qui manifestent par la voix la présence de tous les êtres composant l'univers des Pygmées.

Les rêveurs de la forêt

Les Efe attribuent une origine surnaturelle à la plupart des chants et des danses inclus dans la catégorie *ɔ̀bɛ́*. Ceci est vrai également pour les autres groupes de Pygmées de l'Ituri, les Kango, les Sua et les Asua. Les Efe ont coutume de dire, en parlant de l'origine de certaines danses, qu'elles ont été rêvées par quelqu'un qui les enseigna ensuite au campement. Sawada (1990) rapporte des faits similaires parmi les Efe qui vivent en contact avec les Lese-Karo. Au delà de la référence aux ancêtres ou aux esprits qui sont présents dans les récits d'origine de ces chants, l'importance accordée par les Pygmées à la présence des ancêtres montre que, pour eux, il s'agit de maintenir une cohérence et une homogénéité entre le monde des vivants et celui des morts. Même si la chose paraît paradoxale, les ancêtres sont des êtres surnaturels doués d'émotions et de sentiments humains, qui se manifestent à travers cette musique. La transformation en sons des images mentales que les Efe se font en rêve est, pour eux, l'explication d'une formule musicale.

Pour conclure, nous voudrions revenir sur un point technique qui mérite une attention particulière: il s'agit de la fluctuation des intervalles de seconde majeure et de tierce mineure. Ce sujet est abordé par Fürniß (1992) à propos des échelles aka, avec beaucoup plus de détails et de précisions qu'il n'est possible d'en fournir pour le système efe. Une des questions importantes qui se pose à propos de la fluctuation de ces intervalles, et plus généralement pour ce qui concerne les variations importantes qui s'observent sur les degrés des échelles, est de savoir comment les Efe peuvent concevoir des structures stables dont la réalisation acoustique s'avère variable. On pourrait se tourner ici vers des concepts analogues à ceux qui ont été proposés pour expliquer les aspects quantiques de la parole (Halle-Stevens 1991). Il convient cependant d'approfondir la description de la culture musicale efe avant de proposer une tentative d'explication allant dans ce sens.

Pour les Efe, la musique polyphonique s'inscrit au sein d'un schéma conceptuel dans lequel sont intégrés la nature et les composants de leur univers. L'étude des polyphonies vocales procède à la fois d'une exploration technique des échelles et des fluctuations d'intervalles, et d'une interprétation formelle des énoncés musicaux. Dans ce contexte, l'information pertinente est celle qui interagit avec la représentation du monde que se font les efe. Autrement dit, la nature, les ancêtres et les hommes sont inclus dans un environnement où tout est relié, de sorte que les manifestations musicales constituent l'un des reflets d'un univers cohérent.

Références

AROM Simha
1978 Notice du disque: *Anthologie de la musique des Pygmées Aka.* 2 CD Ocora/Radio-France, C559012/13, (1978) 1987.
1985 *Polyphonies et polyrythmies d'Afrique centrale.* Paris. SELAF.

DEMOLIN Didier et Serge BAHUCHET
A paraître. The languages spoken by the Pygmies in the Northeast of Zaïre.

FÜRNISS Susanne
1991 «Recherches scalaires chez les pygmées aka de Centrafrique». *Analyse Musicale*, 23: 31-35.
1992 *Le système pentatonique de la musique des Pygmées Aka (Centrafrique).* Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle. Paris III.

HALLE Morris et Kenneth STEVENS
1991 «Knowledge of language and the sounds of speech». In: Johann Sundberg, L. Nord and R. Carlson (eds.) *Music, Language, Speech and Brain.* London: Macmillan.

ICHIKAWA Mitsuo
1981 «Ecological and Sociological Importance of Honey to the Mbuti Net Hunters, Eastern Zaïre», In: *African Study Monographs* (Kyoto) 1: 55-68.

SAWADA Masato
1990 «Two patterns of chorus among the efe, forest hunter-gatherers in northeastern Zaïre – why do they love to sing?», In: *African Study Monographs*, 10: 159-195.

SCHEBESTA Paul
1938 *Die Bambuti-Pygmäen vom Ituri: 1. Geschichte, Geographie, Umwelt, Demographie und Anthropologie der Bambuti.* Mémoires de l'Institut Royal Colonial Belge. Bruxelles.
1941 *Die Bambuti-Pygmäen vom Ituri: 2, Teil 1: Die Wirtschaft der Ituri-Bambuti.* Mémoires de l'Institut Royal Colonial Belge. Bruxelles.
1948 *Die Bambuti-Pygmäen vom Ituri: 2, Teil 2: Das Gesellungsleben.* Mémoires de l'Institut Royal Colonial Belge. Bruxelles.
1950 *Die Bambuti-Pygmäen vom Ituri: 2, Teil 3: Die Religion.* Mémoires de l'Institut Royal Colonial Belge. Bruxelles.

TURNBULL Colin Macmillan
1965 «The Mbuti Pygmies: An Ethnographic Survey». *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History* 50, 3: 139-282.
1976 *Wayward Servants: the Two Worlds of the African Pygmies.* Westport; London: Greenwood Press. (1st ed. 1965).
1983 *The Mbuti Pygmies. Change and Adaptation.* Fortworth; Chicago: Holt, Reinhart and Winston.

TURNBULL Colin Macmillan et Francis S. CHAPMAN
1957 *The Pygmies of the Ituri Forest.* Notes et enregistrements du disque Folkways FE 4457.
1958 *Music of the Ituri Forest.* Notes et enregistrements du disque Folkways FE 4483.
1992 *Mbuti Pygmies of the Ituri Rainforest.* Réedition en disque compact des disques Folkways FE 4457 et FE 4483.

FORMES DE POLYPHONIE DANS LA MUSIQUE INSTRUMENTALE DES INDIENS CUNA D'ARQUÍA (COLOMBIE)*

Bernard J. Broere

Les musiques à parties multiples: quelques principes généraux

L'ethnomusicologie, fille de la musicologie, tend à employer une terminologie et des concepts – tels que polyphonie – dérivés de l'étude de la musique classique occidentale. En effet, si nous nous limitons à l'étude de la «musique comme son organisé», pareille terminologie semble parfaitement adéquate et légitime pour identifier et décrire les phénomènes musicaux qui nous paraissent familiers parce qu'ils relèvent de la musique classique et de la théorie musicale de notre propre culture. Bien évidemment, du moins en Europe, il existe une nette différence entre la musique dite classique et les musiques dites populaires ou traditionnelles. La musique classique occidentale possède une tradition séculaire de transmission écrite; on peut l'étudier sur la base de partitions, et comme la notation est régie par des normes, il n'est pas besoin (ce serait même non scientifique!) d'écouter la pièce jouée avant de la lire en notation. En revanche, les musiques «autres» sont presque toujours transmises oralement; pour les étudier, l'ethnomusicologue doit tout d'abord les transcrire – à l'aide d'une notation descriptive – afin de pouvoir en analyser et évaluer les structures.

Jaap Kunst a souligné que «l'ethnomusicologie ne serait jamais devenue une science indépendante si l'on n'avait pas inventé le phonographe» (1958: 12). C'est en effet grâce au phonographe et aux autres moyens d'enregistrement inventés subséquemment que le son enregistré est devenu pour l'ethnomusicologue plus ou moins ce que la partition représente pour le musicologue: un schéma directeur du jeu musical qui, à l'instar de la musique en notation, peut être rejoué autant de fois qu'on le veut, indépendamment du temps, du lieu et du contexte culturel. Nous pouvons donc désigner cette version enregistrée, fixée, d'une interprétation musicale par le terme de *world music*, terme qui s'applique également aux divers types de musiques joués et enseignés dans les universités et les conservatoires, en dehors de leur contexte d'origine.

Il ne faut donc pas écarter d'emblée la *world music*, même si elle est interprétée hors contexte et sans référence à son utilisation et à sa fonction d'origine. Lorsqu'ils se limitent à l'étude du seul son musical, les chercheurs essaient logi-

---

* Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

quement d'aborder la *world music* selon un système applicable à toute musique, y compris la musique classique occidentale. Des termes et des concepts comme «centre tonal» et «polyphonie» ont été empruntés à la théorie occidentale pour permettre une description uniforme de différents types de musique et pour faciliter ainsi l'analyse comparative.

Toutefois, en ce qui concerne notamment la polyphonie, deux ethnomusicologues, Jaap Kunst et Curt Sachs, ont exprimé des doutes quant à l'application de cette catégorie aux cultures musicales non occidentales. Kunst préférait l'expression de «musique à parties multiples» pour caractériser la musique d'orchestre javanaise et balinaise, car «cette musique à parties multiples n'est pas une musique harmonique; elle ignore l'enseignement de la construction d'accords; son harmonie est plus ou moins fortuite, si l'on peut dire» (1958: 44). Dans son dernier ouvrage, *The Wellsprings of Music*, Sachs consacra à la polyphonie un long chapitre (1959: 173-91) dont la dernière partie aborde un type particulier de polyphonie, à savoir l'hétérophonie, qu'il considéra comme une «expression vague et évasive» (Sachs 1959: 185). Néanmoins, à la fin de ce chapitre, il tente de définir la polyphonie en termes hétérophoniques: «Voici un critère hautement significatif, sinon le plus important: seule la polyphonie européenne du second millénaire de notre ère et, en dernière analyse, seule une partie de celle-ci a été notée par écrit au lieu d'être improvisée. Sachant que cette polyphonie doit sa forme, voire son existence même à la notation et à l'élaboration écrite, on voit une quatrième possibilité: le terme d'hétérophonie s'applique à tout type de jeu en parties laissé à la tradition et à l'improvisation – *contrapunto alla mente* par opposition à *res facta*» (Sachs 1959: 190-91). Kunst se sert, lui aussi, du terme d'hétérophonie lorsqu'il décrit la manière dont est interprétée la musique du *gamelan* javanais et balinais (1958: 44). En d'autres termes, tous deux rejettent, pour des raisons similaires, l'application du terme de polyphonie aux cultures musicales non occidentales.

Or, pour ce qui est de la musique populaire à parties multiples en Europe, ce point de vue peut certainement être reconsidéré. Sans doute, un échange et des emprunts fructueux ont dû avoir lieu entre les répertoires de la musique populaire et ceux de la musique classique, y compris les pratiques du jeu polyphonique. Il faut également relever que ce n'est pas avant la seconde moitié du siècle passé qu'une distinction stricte et rigide fut établie entre la culture du peuple et celle de l'élite.

Dans les années 1960 et 1970, des ethnomusicologues formés également à l'anthropologie socioculturelle, comme Alan P. Merriam et John Blacking, affirmèrent qu'il ne faut pas étudier le son musical en dehors de son contexte. Dans *The Anthropology of Music*, Merriam souligna l'importance de l'étude des concepts relatifs à la musique, qui constituent en fait la base même de tout jeu musical. «Les concepts musicaux sont donc fondamentaux pour l'ethnomusicologue qui cherche à connaître le système musical, car ils sous-tendent le comportement musical de tous les peuples. Sans comprendre ses concepts, on ne comprend guère la musique» (Merriam 1964: 84).

Sans nier l'importance de la «musique en tant que structure sonore», Merriam introduisit «l'étude de la musique dans *sa* culture» et «des idées relatives

aux résultats du comportement musical» en tant que composantes indispensables d'un modèle de recherche ethnomusicologique de type interculturel (1964: 6). Dans une publication plus récente, Merriam remplaça même l'expression «étude de la musique dans *sa* culture» par celle d'«étude de la musique comme culture» (1977: 204).

Dans son ouvrage *Le sens musical*, John Blacking présenta le modèle de recherche suivant: la musique comme «son humainement organisé»; «la musique dans la société et la culture»; et «la culture et la société dans la musique» (1980: 11, 41, 65). Son dernier chapitre, «L'humanité toniquement organisée» (1980: 101) est l'opposé exact de la «musique comme son enregistré» ou *world music* évoqué plus haut, car Blacking attribue une importance capitale au facteur humain lorsqu'il s'agit d'étudier toutes les formes de sons musicaux organisés par les êtres humains, y compris la musique classique occidentale.

On peut déduire de ces deux modèles de recherche que le fait de qualifier de polyphonie un certain type de musique à parties multiples sans connaître les principes et les idées qui en déterminent la pratique, peut être prématuré; il peut même induire en erreur, comme le démontrent les exemples musicaux suivants et l'analyse qui les accompagne.

Le cas des Indiens Cuna d'Arquía

Les enregistrements – une musique festive des Indiens Cuna d'Arquía (Colombie) furent réalisés en 1960/61 par la Anglo-Columbian Recording Expedition et publiés en 1972 par le British Institute of Recorded Sound de Londres.

L'habitat des Cuna – ou Tulé («gens»), comme ils préfèrent se désigner eux-mêmes – se trouve dans la zone frontière entre la Colombie et le Panamá. Seul un petit nombre d'entre eux – 568 selon un recensement effectué par les autorités colombiennes en 1979 – vit du côté colombien, tandis qu'on estime leur population à quinze mille au Panamá. La région est recouverte d'une dense forêt tropicale; de ce fait, elle a toujours été difficile à explorer, à exploiter et à contrôler. A cette date, la route panaméricaine, qui devait relier les États-Unis au Chili, en passant par l'Amérique centrale, la Colombie, l'Équateur et le Pérou, n'a pas pu être construite dans cette zone entre le Panamá et la Colombie en raison de sa topographie particulière.

Les Indiens Cuna parviennent cependant à assurer leur subsistance dans un environnement apparemment hostile, grâce au réseau serré de relations qui les unit entre eux et à leur environnement naturel. Comme c'est généralement le cas parmi les Indiens des basses terres en Amérique du Sud – et parfois parmi ceux qui vivent dans les montagnes – la vie, la mort et la vie après la mort, y compris le cycle de la vie, le cycle écologique et alimentaire aussi bien que l'organisation politique, les institutions et les pratiques musicales – sont déterminés par des règles et des prescriptions transmises dans le cadre d'une mythologie élaborée. Les Cuna croient que le monde et ses habitants furent créés par une divinité

qui abandonna ensuite sa création. Après le Grand Déluge – évoqué dans la presque totalité des mythologies du monde – les gens reçurent la visite du héros culturel Ibeorgun qui leur enseigna comment vivre en société, comme user du tabac et de l'or, comment guérir les maladies et comment entrer en contact avec l'univers des esprits bénéfiques.

Des réunions officielles se tiennent sous la présidence d'un grand chef ou *nele* qui récite des extraits pertinents de la mythologie; ceux qui sont présents considèrent les problèmes de la vie courante à la lumière de la sagesse et du savoir légués par Ibeorgun. Il existe aussi trois cérémonies importantes se rapportant aux filles pubères. Toutes les cérémonies ont un trait commun, à savoir qu'elles se divisent en une partie officielle et une partie conviviale rassemblant les gens pour festoyer et boire ensemble. C'est pourquoi Ibeorgun leur enseigna la préparation de l'*inna*, boisson fermentée à base de bananes. Il leur apprit également comment fabriquer les instruments de musique et les utiliser durant la partie officielle de la cérémonie aussi bien que lors des festivités qui la suivent. Chaque instrument a sa propre origine et sa propre histoire, sa propre voix et son propre accord: il n'y a pas de système général d'accord s'appliquant à tous les instruments de musique.

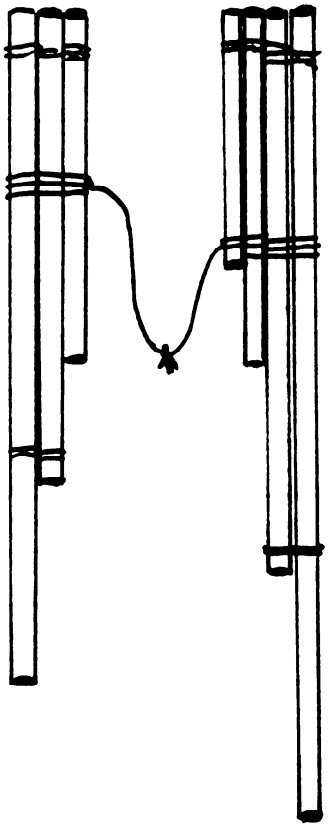


Fig. 1: *Kammu-purui*, flûte de Pan des Indiens Cuna de Colombie; un seul instrument est représenté ici.

Les instruments de musique, comme les flûtes de Pan – *kammu purui* – sont néanmoins accordés de manière à être joués par paires. Mais cela ne signifie pas qu'une série de *kammu purui* venant d'Arquía par exemple puisse être assortie à une série venant des îles San Blas[1].

---

[1] Lors d'une réunion de la Society for Ethnomusicology à Bloomington/Indiana (USA), en novembre 1980, Sandra Smith McCosker présenta un exposé intitulé *Ethno-theories of Music: An Example from the Cuna in Panama*, qui abordait les diverses métaphores entourant l'utilisation du *kamma purui*. A ma connaissance, ce texte n'a jamais été publié. Nos principales informations au sujet de la culture et de la société des Cuna proviennent de Ruben Pérez Kantule (maître de cérémonies et, en tant que tel, secrétaire du *nele*) qui collabora étroitement avec l'anthropologue suédois Erland Nördenskjöld qui visita la région en 1927. A travers lui, les Cuna espéraient recevoir une reconnaissance de leur culture et de ce fait une reconnaissance comme nation indépendante en Amérique centrale. Une petite délégation se rendit même à Washington D.C. pour plaider la cause des Cuna auprès du gouvernement américain. Durant cette visite, ils rencontrèrent aussi Frances Densmore qui consacra une importante publication à leur culture et à leur musique (Densmore 1926).

Analyse

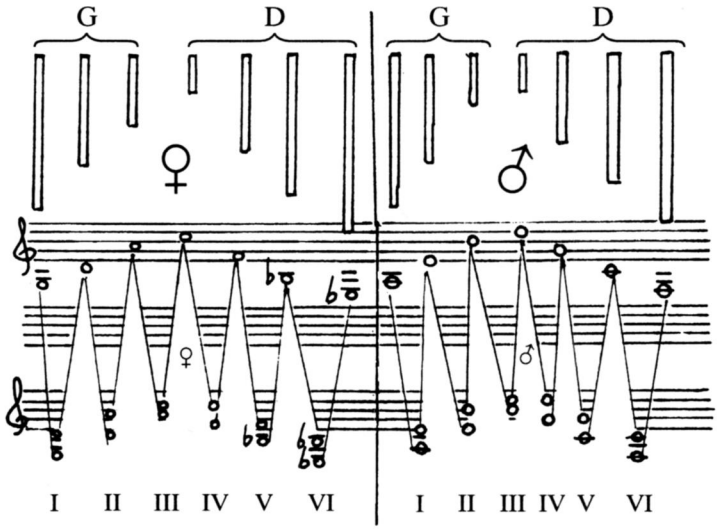
1. La musique comme son humain organisé

Dans le premier exemple musical, une mélodie lente et descendante est jouée sur deux flûtes de Pan en quintes parallèles. Cette mélodie ressemble beaucoup à une autre qui fut enregistrée et transcrite par Frances Densmore en 1924. Cependant, elle fut jouée à l'époque sans sa partie d'accompagnement. Il s'agit sinon d'un exemple d'hétérophonie conséquente en parallèles.

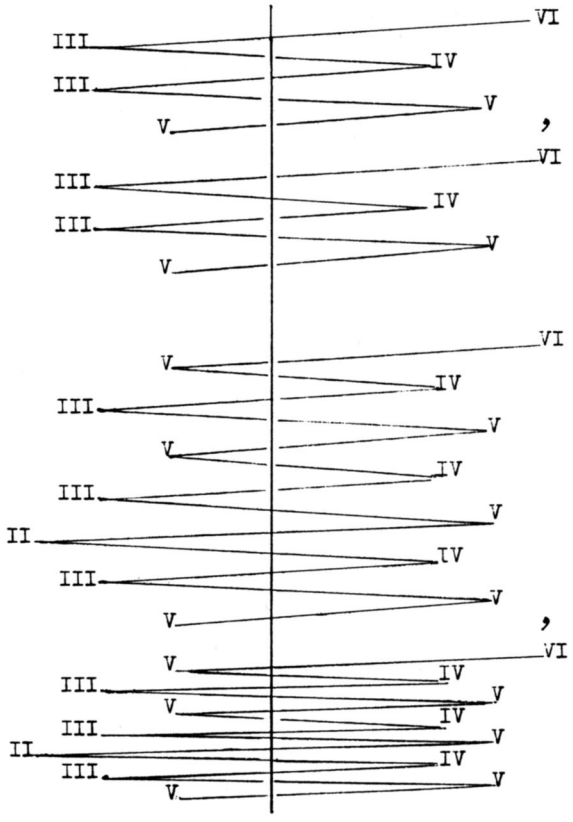
Dans l'exemple suivant, appelé *nogaswerkee*, on entend parfois une tierce mineure parmi les quintes. Cela surprit ceux qui purent écouter cet enregistrement sans jamais voir comment la pièce était jouée, comme les deux musicologues colombiens qui étudièrent ces enregistrements (*cf.* Espinoza & Pinzón Urrea 1965). La solution ressort de la description que Ruben Pérez donne des *kammu purui*: «Les flûtes de Pan, *kammu purui*: ces instruments ne sont pas utilisés individuellement mais en paires, par deux hommes. Cela veut dire quatre instruments, puisque chaque instrument est composé de deux flûtes de Pan reliées entre elles par une corde, que le joueur peut suspendre autour de son cou lorsqu'il ne joue pas. Une de ces flûtes est à quatre tons, l'autre à trois. Chaque joueur dispose ainsi de sept tubes. L'instrument est utilisé lors des fêtes et autrement lors de soirées» (Nordenskjöld 1938: 76). Les tubes les plus longs sont à l'extérieur de chaque partie, les plus courts au milieu. Chaque partie est accordée en quintes, mais les deux tubes les plus courts sont accordés en tierce mineure. Un ton entier sépare l'accordage des deux flûtes. Frances Densmore, qui put observer la manière dont les *kammu purui* sont jouées, en fournit la description suivante: «Les Tulé ont coutume de jouer simultanément de deux paires de flûtes de Pan, un joueur émettant un ton, l'autre le suivant, et les deux alternent tout au long du morceau» (Densmore 1938: 8). Voici la description de Tayler à propos d'une prestation similaire, trente-cinq ans plus tard: «Les deux instrumentistes jouant de ces deux paires de flûtes de Pan sont assis l'un à côté de l'autre, l'un jouant un ton, l'autre le suivant, en alternant tout le temps d'une manière très rapide et contrapuntique» (1972: 57). Ce qui nous amène au niveau suivant d'analyse.

2. La musique dans la société et dans la culture

En se souvenant de la manière dont cette musique est jouée, on peut conclure que l'hétérophonie apparente est en réalité le résultat d'un processus d'imbrication soigneusement réalisé. Contrairement à ce qui affirma Tayler, ce ne sont pas un mais deux tons qui sont émis simultanément, à tour de rôle, par chaque flûtiste. Le second ton est apparemment un ornement du plus aigu et ne devrait pas être considéré comme une «seconde voix».

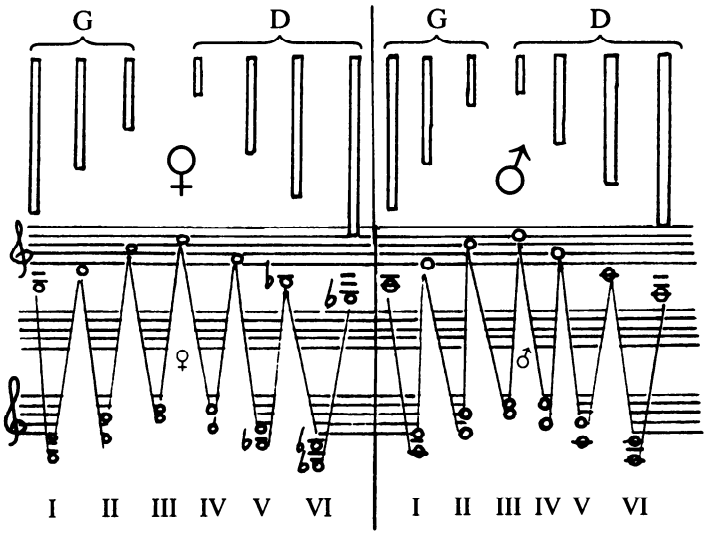


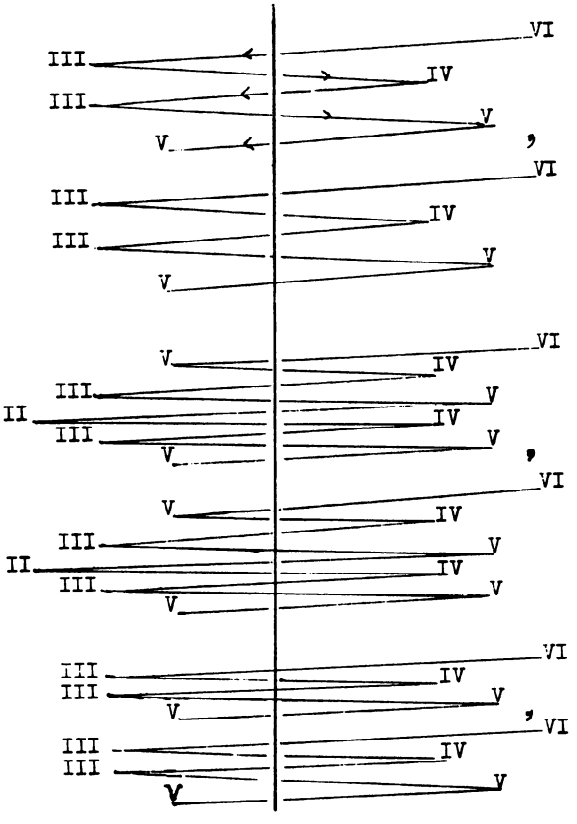
N.B. Dans cette pièce, les combinaisons I, IV et VI ne sont pas utilisées.



N.B. Dans cette pièce, les combinaisons I, IV et VI ne sont pas utilisées.

Fig. 2: Transcription d'une interprétation de *nogaswerkee*.


G
D
G
D
♀
♂
I II III IV V VI
I II III IV V VI


III
III
V
VI
IV
V
III
III
V
VI
IV
V
V
III
II
III
V
VI
IV
V
IV
V
V
III
II
III
V
VI
IV
V
IV
V
III
III
V
VI
IV
V
III
III
V
VI
IV
V

3. La culture et la société dans la musique

A ce stade, il s'agit d'expliquer et d'analyser les principes et la signification sous-tendant le mode de jeu. Le jeu des *kammu purui* s'appelle *noga cope*, vider une calebasse remplie d'*inna*, ce qui se réfère à la partie inofficielle de la cérémonie, c'est-à-dire au partage de la boisson appelée *inna*. Ruben Pérez expliqua même le son des *kammu purui* en termes de «*noga cope, noga cope*» (Nordenskjöld 1938: 254). Ce *noga cope* se réfère donc au fait que les joueurs échangent des tons en alternance consécutive, émettant ainsi une ligne mélodique continue ornée par une quinte inférieure et parfois par une tierce mineure inférieure. Tandis que dans la musique occidentale, c'est le ton musical lui-même qui constitue le but ultime de la production sonore, dans le cas présent l'action précédant la production de sons musicaux est en réalité la métaphore de la consommation conviviale d'une calebasse remplie d'*inna*. Une séquence correcte de tons indique donc l'application correcte de la métaphore.

Dans la première transcription de *nogaswerkee*, on peut déjà distinguer les règles du jeu. Il y a variation au moyen de la modification d'un certain nombre de répétitions du motif principal de la seconde phrase mélodique. La première phrase – qui reste inchangée dans la pièce – et la seconde – d'une durée différente – forment ensemble une «partie». Ainsi une pièce musicale consiste-t-elle en plusieurs parties qui doivent toutes être jouées avant de la conclure.

La seconde transription de *nogaswerkee* montre l'acte d'échange menant à la production de tons. Les combinaisons de tons sont indiquées par des chiffres romains. D'après Tayler, «il y a beaucoup de variété dans la musique de flûtes de Pan chez les Cuna... Mis à part leur diversité dans la tonalité, il y a aussi fréquemment des changements rythmiques à l'intérieur d'une seule et même pièce» (1972: 57). A l'occasion de certains festins ou cérémonies, la coutume consiste à accompagner les *kammu purui* d'autres instruments. Selon Ruben Pérez, durant la partie officielle de *innamutikit*, les hommes quittent la maison du chef en file: «en tête de file, il y a ceux qui jouent des flûtes *tede*[2]. Puis viennent ceux qui savent jouer de l'*achunono*, puis ceux qui jouent de l'*uaskala*. Viennent ensuite les joueurs de *kami* (*kammu purui*), des flûtes de Pan, puis ceux qui soufflent dans la *koke* (conque). Ils sont suivis par les joueurs de *suara* (genre de flûte) et de flûte *supe*. Puis viennent les joueurs de *mulanoni* et enfin les meneurs jouant du *kalpipir* (sifflet fait d'un os d'oiseau)» (Nordenskjöld 1938: 253). D'après Tayler, on aurait là «un des groupes instrumentaux ou orchestres des plus diversifiés attestés chez les Amérindiens» (1972: 58). Ce sont pourtant des règles plus cérémonielles que musicales qui en déterminent le jeu. Les instruments ne sonnent pas vraiment ensemble mais simultanément, ce qui donne parfois ce que Marius Schneider a appelé «bruit organisé» (*organisierter Lärm*). L'exemple suivant, dans lequel deux joueurs de *kammu purui* sont accompagnés de six joueurs de roseau *kuli*, permet de le clarifier. Les *kuli* sont des roseaux de bambou de longueur différente, obturés à une extrémité, dont on joue selon le principe: «un homme, une note».

---

[2] *Tede*: «fait du crâne d'un amardillo attaché avec de la cire noire à l'os d'un aigle» (Tayler 1972: 55).

Je conclurai donc en disant que le terme de polyphonie, si l'on estime ne pas pouvoir s'en passer, doit être utilisé avec circonspection, après avoir soigneusement observé et analysé chaque événement musical; pour une classification soigneuse des diverses musiques du monde, il faut plus que le niveau analytique de la «musique comme sons organisés».

Références

BLACKING John
1980 *Le sens musical.*

DENSMORE Frances
1926 *Music of the Tule Indians of Panama.* Washington D.C.: Smithsonian Miscellaneous Collections vol. 77, Nr. 11.

ESPINOSA Luis Carlos & Jesus PINZON URREA
1965 «La Heterofonía en la Música de los Indios Cunas del Darien». *Boletin Interamericano de Música*, suplemento, p. 121-29.

KUNST Jaap
1958 *Ethnomusicology. A Study of its Nature, its Problems, Methods, and Representative Personalities.* The Hague: Martinus Nijhoff.

MERRIAM Alan P.
1964 *The Anthropology of Music.* Evanson IL: Northwestern University Press.
1977 «Definitions of "comparative musicology" and "ethnomusicology". A historical/theoretical perspective». *Ethnomusicolog* XXI(2): 204.

NORDENSJKÖLD Erland
1938 *An Historical and Ethnological Survey of the Cuna Indians* (in collaboration with the Cuna Indian Ruben Pérez Kantule). Henry Wassen Ed. Göteborg: Comparative Ethnological Studies, Nr. 10.

SACHS Curt
1959 *The Wellsprings of Music.* J. Kunst Ed. The Hague: Martinus Nijhoff.

TAYLER Donald
1972 *The Music of Some Indian Tribes of Colombia. Background Notes and Commentary on the Music Collections of the Anglo-Colombian Recording Expedition.* London: British Institute of Recorded Sound.

QUELQUES ASPECTS DES POLYPHONIES INSTRUMENTALES *TULE* DES ASURINI DU MOYEN-XINGU

Jean-Pierre Estival

«Des voix distinctes qui sonnent séparément, mais harmonieusement et sonnent harmonieusement quoique séparément».
Gui d'Arezzo, *Micrologus*

C'est un constat fréquent pour les ethnomusicologues américanistes d'affirmer la méconnaissance que nous avons des mondes sonores des Amérindiens d'Amazonie et plus généralement des Basses Terres d'Amérique du Sud[1]: sur plus d'une centaine de cultures originales encore vivantes, à peine plus d'une dizaine sont sérieusement documentées, et les trois-quarts demeurent totalement inconnues. Dans ce cadre consacré aux polyphonies, nous nous concentrerons sur la présentation et l'analyse de la production sonore des *tule* asurini. Cependant, notre position n'en demeure pas moins claire: si la musique *forme système*, c'est bien pourtant, dans ces sociétés, l'ensemble du complexe rituel qui *donne le sens*.

Les Asurini constituent aujourd'hui une société de soixante personnes vivant sur les marges orientales du cours moyen du fleuve Xingu, dans l'état de Pará, en Amazonie brésilienne. Les Asurini ont été approchés en 1971, dans une des régions du Brésil où les contacts entre les Amérindiens et les Brésiliens ont été les plus tardifs. Comme la plupart des Amérindiens d'Amazonie, les Asurini sont agriculteurs sur brûlis, chasseurs et pêcheurs. D'un point de vue sociologique, il s'agit d'une société sans institution hiérarchique, où la parenté joue un rôle central à travers les groupes résidentiels dans un jeu politique complexe; les Asurini parlent une langue appartenant à la famille tupi-guarani. Une dramatique chute démographique a suivi ce premier contact, laissant aujourd'hui seulement treize hommes adultes (quatorze en 1989 lors de la réalisation du *tule* dont nous allons parler ici). Paradoxalement, cette chute démographique a provoqué une très forte affirmation des valeurs culturelles de la société asurini, par l'intermédiaire en particulier d'une remarquable intensification des cures chamaniques. Près de la moitié des hommes adultes sont chamanes (*paje*), c'est-à-dire guérisseurs, mais aussi des hommes connaissant les dimensions cosmologiques dela culture asurini (Müller 1985, 1987). Les pratiques que nous appelons musicales sont centrées

[1] Ce n'est pas le cas pour l'aspect organologique, où l'on dispose de la somme d'Izikowitz (1935).

autour de trois rituels principaux: *maraka*, cure chamanique où le chant joue un rôle fondamental, *tiwagawa*, danse chantée liée à la guerre, et enfin *tule*. C'est un rituel d'une grande densité ethnographique, pendant lequel sont jouées les clarinettes *tule*[2] au sein d'un orchestre alternant: chaque instrument ne produisant qu'une seule note, c'est le jeu polyphonique de plusieurs instruments regroupés en trois parties qui caractérise cette musique. Cette forme orchestrale est assez fréquente en Amazonie (Beaudet 1983: 80-86).

Le rituel *tule*: introduction

Les Asurini commentent fort peu leurs pratiques rituelles: le récit mythique est une des seules voies d'accès direct à l'origine et au sens que la société asurini donne au *tule*. Voici une version du mythe d'origine des *tule* racontée[3] par K (Homme de 65 ans, chamane):

> «C'est le serpent (*mbaia*) qui est le maître du *tule* (*tulejara*). Il est invité pour faire la fête du *tule* par les Asurini; il avait forme humaine. Il y a de nombreux *tule* où dansent les animaux: *jawoti tule*, *uruwu tule*, *kururu tule*, *urukuku tule*, bien d'autres encore; il y a aussi le *tule* du *kauĩ*[4] car les Asurini boivent du *kauĩ* pendant la fête; beaucoup de femmes dansent. Le serpent et les femmes dansent toute la nuit, et avant de terminer, le serpent emmène une femme Asurini: il l'emmène dans la terre, en dessous de la terre. Il a des relations sexuelles avec la femme, à l'aide de la clarinette, puis il s'endort. Il dort aussi lorsque le jour arrive, puisqu'il n'a pas dormi de la nuit. Le serpent a perdu sa forme humaine et a repris sa forme de serpent. La femme a alors pris peur en le voyant, elle s'est mise à crier. Le serpent, fâché par ces cris, est alors allé dans le fleuve, dans sa maison au fond du fleuve, en emmenant la femme avec lui. Pendant la fête, les Asurini ont appris le *tule*, et quand le serpent est parti, ils savaient jouer des clarinettes et faire le rituel. Aujourd'hui les Asurini continuent de faire le *tule*».

Les informateurs décrivent les *tule* contemporains comme des réactualisations de ce mythe d'origine[5]. L'observation ethnographique de plusieurs *tule*, en 1978, 1980, 1982 et 1989[6], nous permet de dégager les traits structurels suivants:

---

[2] Le substantif *tule* désigne à la fois le complexe rituel, les pièces instrumentales et les instruments.

[3] Et qui a donné lieu à une traduction du tupi en français, avec la collaboration d'une informatrice parlant le portugais.

[4] Il existe plusieurs variétés de ces bouillies (de maïs) dont l'une, *kauĩmo'opyra*, est fermentée et consommée lors du rituel *tule*.

[5] Dont Müller (1987: 157-160) donne une version très légèrement différente.

[6] Les trois premiers par Müller, décrits dans sa thèse (1987).

- Le *tule* est un rituel accompli pendant plusieurs mois, toujours pendant la saison des pluies (schématiquement de novembre à mai); son rythme n'est en général pas annuel.
- Le *tule* fait partie, avec d'autres rituels comme *tauwa*, *boakara*, *kawara*, d'un complexe «à géométrie variable»; il ne semble pas qu'il y ait de liens organiques nécessaires entre ces différents rituels qui furent étroitement associés par le passé[7]. En tous cas, pour le rituel de référence (1989), le *tule* seul a été accompli. Nous pouvons cependant partiellement expliquer cette simplification du complexe rituel par deux faits: d'une part, la situation démographique qui est vraiment catastrophique en ce qui concerne les hommes adultes, et d'autre part la topologie du village qui ne respecte plus la structure traditionnelle: les lieux rituels du village asurini n'existent plus, la communauté étant regroupée par la FUNAI[8] selon un plan de «village rue».
- D'un point de vue sociologique, le *tule* établit une partition du village asurini entre invitants *pareara* et invités *tulywa*, selon les groupes résidentiels[9]. Ces derniers constituent la base de l'organisation sociale actuelle (Müller, 1987).
- Les *tulywa* ont pour charge de jouer les clarinettes *tule* au sein d'un orchestre alternant; le maître des *tule*, *tulejara*, est responsable de l'ordonnancement rituel.
- Les *pareara* ont pour charge principale de fournir la bière (*kauĩ*) aux *tulywa*.
- Le rituel proprement dit est centré sur le jeu quotidien et éventuellement dansé, par les seuls hommes *tulywa*, de clarinettes appelées elles aussi *tule*. Plusieurs rites connexes sont adjoints, dont certains sont indispensables comme la préparation et la consommation du *kauĩ* cérémoniel. Le jeu des *tule* en orchestre alternant n'a lieu que dans – ou devant, dans le cas de *tule* dansé – une maison cérémonielle nommée *jangaiwa* dans le village traditionnel (Figure 13).

Si l'on se réfère au mythe d'origine, le *tule* est un rituel lié aux alliances, le serpent invité séduisant les femmes du village. Ce rituel a été l'occasion de rencontres et d'échanges matrimoniaux entre groupes locaux dans la société tradi-

---

[7] Müller (1987: 121) classe un ensemble de rituels au sein du *tule*: 1) le rituel des guerriers *boakara*, où ces derniers sont tatoués pour avoir tué un ennemi; 2) le rituel des femmes *tauwa*; 3) le rituel des morts *kawara* et l'initiation des jeunes *kauĩraõ*; 4) la danse liée à la guerre *tiwagawa*. En 1978 (Müller 1987), et sans doute en 1982 et 84, diverses combinaisons de ces rites ont été effectuées pendant la saison humide. Les liens entre ces rituels parfois simultanés sont loin d'être clairs, mais il n'y a pas nécessité de concomitance, comme le montre l'ethnographie du *tule* de 1989 (et aussi, par exemple, le fait que la danse *tiwagawa* ait été effectuée seule en 1990).

[8] Fundaço Nacional do Indio, organisme d'État qui contrôle les populations amérindiennes et leurs terres.

[9] Il semble que lorsque la société Asurini, dans les années 1930-1940, était dans un état démographique relativement stable, sa population [environ 150 personnes d'après les estimations de R. Müller (1987: 51)] se répartissait en différents villages, chacun d'entre eux représentant un groupe local, correspondant aux groupes résidentiels d'aujourd'hui. Les informations recueillies en 1989 permettent d'avancer que ces groupes locaux restaient fortement liés entre eux, en particulier au niveau cérémoniel lors du *tule*, et que les relations sociales entre les groupes oscillaient entre l'alliance et le conflit ouvert suivant les moments.

tionnelle, même s'il ne joue plus concrètement ce rôle dans la phase de vide démographique actuelle. Alors que le rituel *tule* participe d'une réaffirmation de l'ordre social via l'alliance – au moins en théorie –, force est de constater que les moments d'échanges entre *pareara* et *tulywa* ne sont que rarement liés à la pratique musicale, mais plutôt à la consommation du *kauĩ* cérémoniel, et aux pleurs rituels qui ponctuent les plus importantes libations. La plupart du temps, les *tulywa* jouent seuls, sans que les *pareara* assistent aux sessions.

Les sessions de jeu sont de deux types, auxquels sont liés deux répertoires différents, selon que les clarinettes sont jouées assises dans la maison rituelle ou dansées – parfois avec les femmes – sur l'aire cérémonielle. Les *tulywa* se réunissent une fois, deux fois ou trois fois par jour, au lever du soleil, à midi, au coucher du soleil ou la nuit [10] pour interpréter une série de pièces dont chacune a un nom. Ce nom est souvent celui d'un animal – ceux qui dansèrent lors du *tule* primordial –, mais on a aussi le *tule* du *kauĩ*, de la pluie, du sexe féminin ou du fœtus: ces derniers sont à mettre en relation avec l'échange (le *kauĩ* cérémoniel) ou l'alliance. Examinons de plus près ces polyphonies instrumentales.

Organologie et jeu des clarinettes *tule*

Les *tule* sont des clarinettes idioglottes, de facture composite, à tuyau rapporté, et sans trou de jeu (Estival 1991: 134), dont la coupe est donnée en Figure 1; chaque instrument ne peut produire qu'une seule note. Les Asurini distinguent quatre tule: *tule towapey'i*, *tule mytera*, *tule ywyra* et *tule tahira*. Les aspects sémantiques des noms de ces différents instruments sont complexes: une polysémie certaine s'y attache, que mes compétences linguistiques ne me permettent pas d'appréhender pleinement; les Asurini donnent couramment les équivalents suivants:

towapey'i: «petit visage» (*towape*: «figure, visage», + i: diminutif.
mytera: «celui du milieu».
ywyra: «bois», «frère cadet» (ego masculin).
tahira: «fils» (ego masculin).

Les porte-anches sont faits dans un tube de roseau assez durable. Un nœud ferme le porte-anche à son extrémité supérieure et, à quelques millimètres de ce nœud, une anche battante est détachée sur une longueur variant entre 58 et 70 mm. L'anche voit sa vibration contrôlée par une ligature faite en fil de coton, qui, coulissant autour du tube, permet de déterminer la longueur de lamelle vibrante, et ainsi d'accorder l'instrument. Le porte-anche est fixé, à l'aide d'une bourre de coton, dans le nœud percé à cet effet dans le corps (tuyau) de l'instrument fait de

[10] Toutes les combinaisons sont possibles, selon les vœux du maître cérémoniel et les disponibilités de chacun.

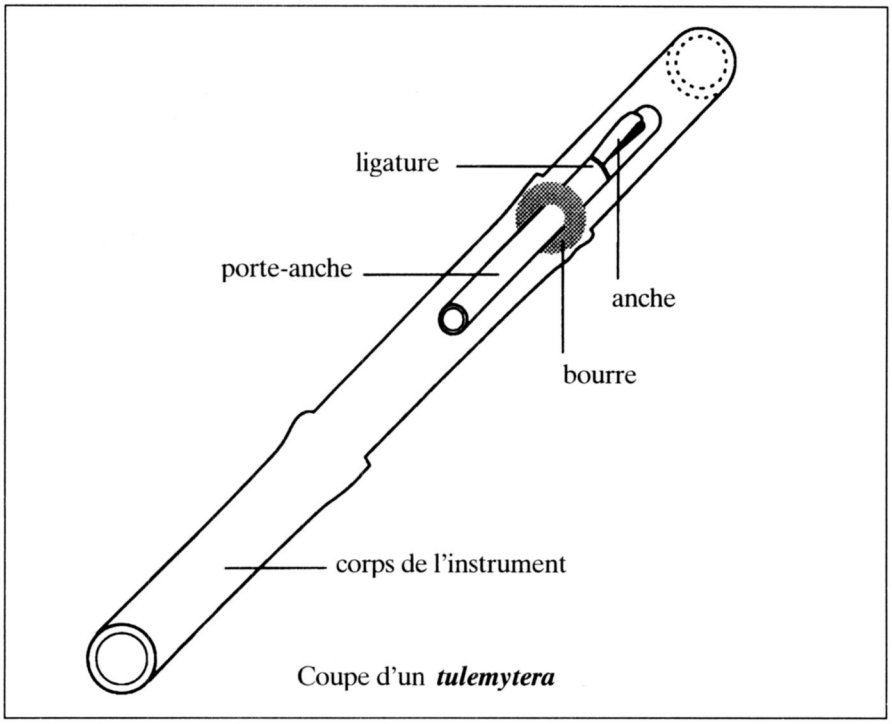


Fig. 1 : Coupe du *tule*.

bambou (*Gadua superba*). Les instruments *towapey'i*, *mytera* et *ywyra* ont des tuyaux de taille croissante, mais comparable. Les diamètres internes varient entre 25 et 50 mm. On a les mesures moyennes de longueur : pour *towapey'i* : 901,5 mm ; pour *mytera* : 971 mm ; pour *ywyra* : 1075 mm. On retiendra que ces longueurs peuvent varier de manière significative au sein d'une même classe.

L'instrument *tahira* est beaucoup plus court : un seul exemplaire a été utilisé en 1989; sa longueur était de 540 mm et son diamètre de 19 mm. Cet instrument, au rôle et au timbre particuliers, ne se distingue pas par sa facture des autres *tule*. Le *tulepy* qui joue la partie *ywyra* joue aussi l'instrument *tahira*. Les *tule* sont décorés par de la peinture et/ou des plumes : pour les *towapey'i*, *mytera* et *ywyra*, ces motifs sont des losanges, pour *tahira*, trois cercles peints ornent la partie inférieure de l'instrument. L'ensemble de ces motifs est spécifique des *tule* et n'apparaît pas ailleurs dans le très riche art graphique des Asurini. Les instruments sont joués debout ou assis, et tenus souvent par la seule main gauche placée à mi-hauteur du tuyau (Figure 2). Les instrumentistes se positionnent en demi-cercle (*tule* joué assis), ou en file indienne (*tule* dansé), toujours dans l'ordre suivant : en tête le *tulejara* et son *towapey'i*, puis le (les) *tulepy* qui joue(nt) *mytera*, et enfin le (les) *tulepy* qui joue(nt) *ywyra* et *tahira*.

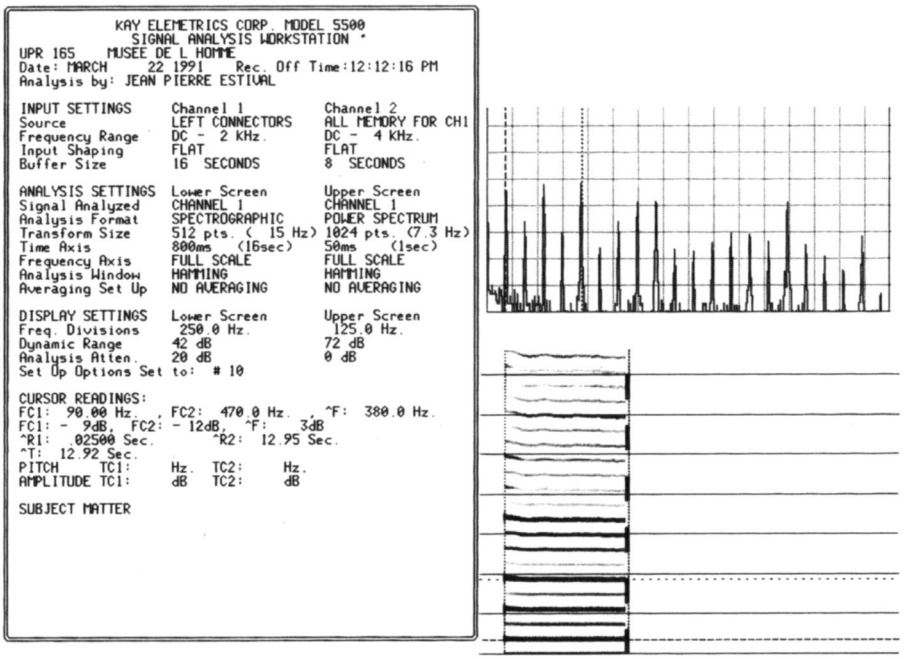


Figure 3.

Figure 4.

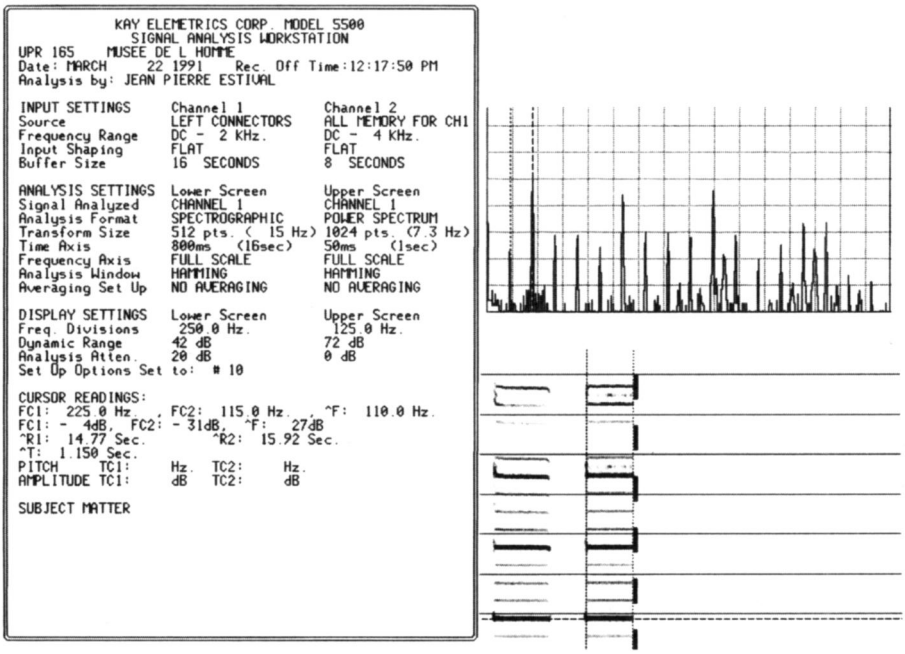


Fig. 2: Pièce *tule* jouée assise.

La technique instrumentale proprement dite est réduite à sa plus simple expression: il s'agit de souffler au bon moment, sans pression excessive[11]. Il arrive bien sûr que plus de trois *tulepy* jouent simultanément: alors, ce sont les voix *mytera* et *ywyra* qui sont doublées ou triplées (voir aussi p. 167).

Les timbres des *tule*; les échelles

L'analyse sonagraphique montre que l'on peut distinguer, parmi les tule, deux classes: *towapey'i*, *mytera*, *ywyra* d'une part, *tahira* d'autre part.

Les trois premiers instruments, qui diffèrent légèrement par leur taille, et surtout par la hauteur de leurs fondamentales respectives, possèdent des timbres assez homogènes: ils se comportent nettement comme des clarinettes, avec une fondamentale et ses premiers harmoniques impairs renforcés (sonagramme de

[11] Ce qui n'est pourtant pas si simple d'un point de vue syntaxique, comme nous le verrons plus loin.

la Figure 3). La différence de timbre apparaît dans l'intensité des harmoniques de rang >5 et des zones de formant qui en résultent. Ces harmoniques sont nombreux (plus de 60 en général), et remplissent le spectre, avec des intensités variables, jusqu'à plus de 4 KHz, ce qui est considérable pour des instruments dont les sons fondamentaux ont une fréquence de l'ordre de 100 Hz.

L'instrument *tahira*, beaucoup plus petit, a un timbre fort différent: fondamentale faible, voire très faible quand on souffle fort, et spectre assez instable (sonagramme de la figure 4) . De surcroît, cette clarinette renforce le second harmonique, ce qui est étonnant pour cette famille d'instruments[12]: cela prouve en fait que le tuyau réagit largement comme un résonateur et que c'est la petite clarinette idioglotte qui est acoustiquement le système fort. Les longueurs de ce porte-anche sont de même ordre de grandeur pour *towapey'i* et *tahira*, donc les fondamentaux sont de fréquences voisines. Le tuyau de *towapey'i* permet de renforcer, par sa fréquence propre, le son fondamental de l'instrument: il y a accord entre le porte-anche et le tuyau. Le tuyau de *tahira*, de moitié moins long que celui de *towapey'i*, a donc une fréquence propre qui renforce le second harmonique produit par le porte-anche (comparable à celui de *towapey'i*): on peut ainsi expliquer la prégnance de ce second harmonique dans le timbre de *tahira*.

L'accord des instruments fait l'objet de peu d'attention, si ce n'est pour la qualité du timbre et la facilité d'émission. Lorsque les parties sont doublées, les instruments ne sont pas accordés entre eux. Les intervalles entre les instruments sont variables, et le fait le plus important est le maintien de la décroissance des hauteurs entre *towapey'i*, *mytera* et *ywyra*[13]. Nous avons effectué, à l'aide du DPS sonagraph, des mesures de fondamentaux (ce qui a un sens, car les *tule* sont des instruments harmoniques[14]) sur les instruments qui venaient d'être réaccordés[15]. Après conversion des fréquences en hauteurs absolues (nom de la note – n Cents), nous avons les données dans la figure 5, et les intervalles entre les trois parties principales dans la figure 6.

On remarquera, en ce qui concerne *tahira*, que le fondamental, de faible dynamique, est de hauteur comparable à celui de *towapey'i*, mais que l'accord n'est pas réalisé entre les deux instruments: *tahira* sonne «à peu près» à l'octave (voir plus haut) de *towapey'i*, mais on a parfois (*jawara*) des écarts très importants.

La valeur moyenne des intervalles entre *towapey'i* et *mytera* est de 215 Cents (avec un écart-type de 46 Cents), entre *mytera* et *ywyra* de 191 Cents (avec un

---

[12] Les clarinettes de la musique classique occidentale «quintoient», c'est-à-dire qu'une pression plus forte de la colonne d'air provoque l'émission du 3e harmonique, qui est la quinte de l'octave au dessus du fondamental.

[13] Dans un cas où des parties furent doublées, plusieurs *tulepy* jouant *mytera*, j'ai même pu observer que l'un de ces *tulemytera*, sans doute désaccordé, était plus grave que *ywyra*.

[14] C'est-à-dire que les harmoniques ont une fréquence dont la valeur est un multiple entier de la fréquence du fondamental.

[15] Il s'agit de huit enregistrements en situation, à divers moments du rituel, où j'avais noté qu'il y avait eu accordage d'un ou plusieurs instruments. Il est clair que seule une partie des accordages effectivement réalisés ont été enregistrés.

écart-type de 21 Cents), et la valeur moyenne de l'ambitus entre *towapey'i* et *ywyra* est de 406 Cents (avec un écart-type de 47 Cents). Retenons en tous cas que la précision des échelles n'est pas une dimension essentielle pour le *tule* asurini, au vu de la labilité du système tel que l'on a pu l'observer.

Syntaxe musicale : segmentation, interactions avec le geste chorégraphique

Nous nous limiterons aux problèmes de description analytique des pièces *tule*. Rappelons qu'il n'y a pas, en général, unicité de la segmentation d'une pièce musicale en utilisant le critère de répétition, largement utilisé comme paradigme analytique (Rouget 1961, Ruwet 1972 et bien d'autres). Montrons-le.

Nom *tule*	*kauî*	*jawara*	*tamâdua*	*parati*	*jacu*	*tûga*	*tamâdua*	*kara*
To	la2	la2	la2	la2	la2	la2	la2	la2
	-10	-40	-30	-30	-30	-96	-40	-40
My	sol2	sol2	sol2	sol2	sol2	sol2	sol2	sol2
	-42	-31	-31	-31	+2	-31	-20	-65
Yw	fa2	fa2	fa2	fa2	fa2	fa2	fa2	fa2
	-9	-9	-21	-21	-33	-33	-21	-21
Ta	ré#	la2	la2	la2	la2	la2	la2	
	-47	-64	-80	-16	-9	-40		

Figure 5.

Intervalles en Cents

Nom *tule*	*kauî*	*jawara*	*tamâdua*	*parati*	*jacu*	*tûga*	*tamâdua*	*kara*
To/ My	232	191	201	201	168	327	180	225
My/ Yw	177	178	190	190	235	202	201	156
To/ Yw	409	369	391	391	403	529	381	381

Figure 6.

Par exemple, soit une suite de symboles où A, B, C, D, E représentent des événements sonores discrets[16]:

S = [ABCABCDEABCDE].

On peut segmenter:

Seg1 = [ABC]/[ABC]/[DE]/[ABC]/[DE];
ou bien:
Seg2 = [ABC]/[ABCDE]/[ABCDE],

produisant ainsi des formules différentes, bien que S2 soit dans cet exemple réductible à S1, c'est-à-dire qu'en re-segmentant S2 on peut obtenir S1.

Mais prenons un autre exemple plus intéressant:

S' = [ABCDEBCDABCFABCD].

On peut segmenter:

Seg1' = [A]/[BCD]/[E]/[BCD]/[A]/[BCF]/[A]/[BCD]
en privilégiant [BCD] comme plus longue chaîne récurrente, ou encore:
Seg2' = [ABC]/[D]/[EBC]/[D]/[ABC]/[F]/[ABC]/[D]

en privilégiant [ABC] comme plus longue chaîne récurrente. Dans ce cas, les segmentations Seg1' et Seg2' sont irréductibles l'une à l'autre, et rien ne permet de décider, sans plus d'information, que l'une des segmentations soit «meilleure» que l'autre. Autrement dit, il n'y a pas, en général, unicité de la segmentation.

Ainsi, pour la construction d'un système de règles[17] générant des pièces synthétiques (Johnson-Laird 1991, pour un travail abouti), nous devons avoir des hypothèses supplémentaires qui permettent de rendre explicites et systématiques les principes de segmentation[18].

Revenons au *tule*. La musique des *tule* est jouée sur une pulsation isochrone (environ 80 pulsations/min. pour les pièces jouées assis, 60 pour les pièces dansées), matérialisée par les mouvements de haut en bas qu'imprime le *tulejara* à son instrument. Une première segmentation ne pose pas vraiment de problème: les pièces *tule* sont organisées selon la macro-structure suivante:

formule introductive — structure périodique jouée *n* fois à l'identique — formule terminale.

Pour analyser de plus près la structure des *tule*, nous avons besoin d'une transcription graphique, d'un type déjà utilisé par Beaudet (1983) et Estival

---

[16] C'est-à-dire que l'on peut segmenter le continuum sonore selon un critère explicite, par exemple la présence de silences ou la répétition de motifs identifiables.

[17] Nous avons également effectué un travail de synthèse, à partir d'un ensemble de règles implémentées sur ordinateur, dans le même esprit que pour les flûtes de pan arara (Estival 1991).

[18] Cette non-unicité de la segmentation, que l'on ne rappelle que rarement, représente un des handicaps des analyses purement formelles et «en soi» de systèmes musicaux tirés de leur contexte.

(1991) pour des musiques comparables: les parties sont écrites ligne par ligne[19], la croche étant l'unité étalon matérialisant la pulsation.

Les formules introductives ont deux caractéristiques: d'une part leur rôle d'initiation et de stabilisation du hoquet par le calage de la pulsation, d'autre part le jeu en alternance, dans la plupart des pièces, de *towapey'i* et de *tahira*. Comme ces deux instruments ont un fondamental de hauteur presque identique, mais des spectres très différents, on pourrait appeler «opposition de timbre» cette alternance (I sur Figure 11).

La fin des pièces est marquée par un geste du *tulejara* qui se traduit par une note émise par le *tulepy* qui joue *tahira*: cette fin peut intervenir — au vu des observations sur l'ensemble du corpus —, en un point quelconque de la période.

Comme nous l'avons vu dans les exemples théoriques, le problème de la segmentation à l'intérieur des périodes suppose des hypothèses plus fortes que le simple critère de répétition. J'avais empiriquement constaté, pendant le rituel, que deux types d'organisation sonores pouvaient être produits par l'orchestre des *tule*: d'une part des mélodies produites par l'alternance des parties, et d'autre part des sortes de *clusters* produits par le jeu simultané des trois parties. De plus, les Asurini semblaient attacher une grande importance à ce jeu simultané des parties[20]; on peut donc envisager de découper la structure périodique en formules dont l'organisation interne serait consonante ou alternante.

La première organisation, consonante, consiste en un jeu simultané des trois instruments selon un patron rythmique fixe calé sur la pulsation, auquel j'inclus une dernière pulsation où les parties M et T sont souvent élidées; ce dernier temps fonctionnant comme le marqueur de la fin de la formule consonante.

La seconde organisation, alternante, consiste en un jeu mélodique en hoquet à une voix contre deux simultanées, ou bien à trois voix séparées. Voici les descriptions syntaxiques de quelques pièces, les premières d'un même groupe de *tule* joués assis par trois musiciens:

urukuku tule (figure 7)

La formule A est alternante sur 8 pulsations; elle est suivie d'une formule A' qui ne se différencie de A que par la dernière pulsation, jouée par Y (*ywyra*) en A', et par M (*mytera*) et T (*towapey'i*) en A; la formule B est consonante et de longueur 8; la formule C est consonante, de longueur 4; C' est formée d'une formule consonante de longueur 3 suivie d'une pulsation jouée par M et T. En comparant respectivement les derniers temps (pulsation) de A et A' d'une part, C' et C d'autre part, on constate la même opposition de fin de formule: T et M contre Y. La période est de longueur 32 [A A' B C C'], régulièrement répétée.

---

[19] La partie *tahira* est écrite en dessous de *ywyra*, suivant ainsi l'ordre de jeu des musiciens.

[20] En essayant de «faire parler» les informateurs sur leur pratique, il m'est apparu que c'est à ce jeu simultané que se référaient de préférence les Asurini pour caractériser les *tule*. La pertinence de cette distinction a été montrée lors d'une expérimentation sur le terrain effectuée lors d'une mission en 1990.

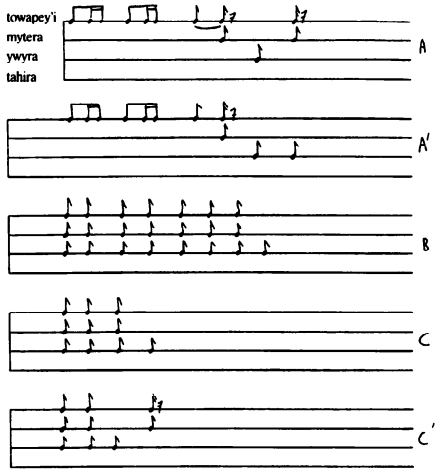


Fig. 7.

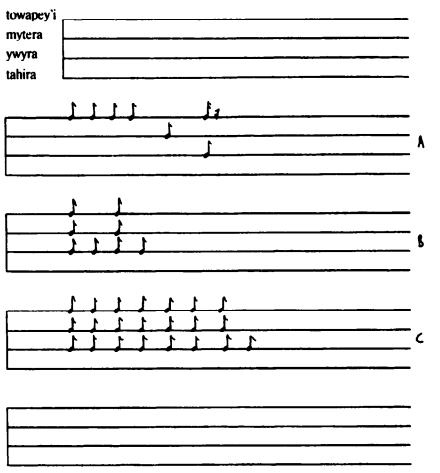


Fig. 8.

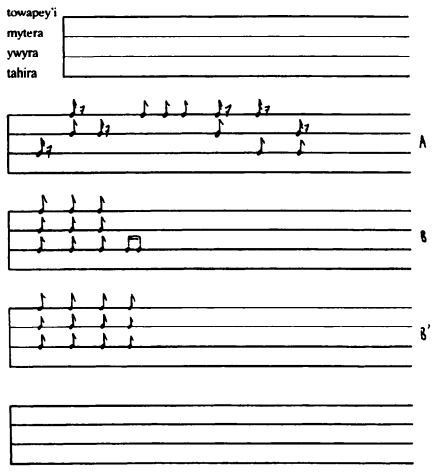


Fig. 9.

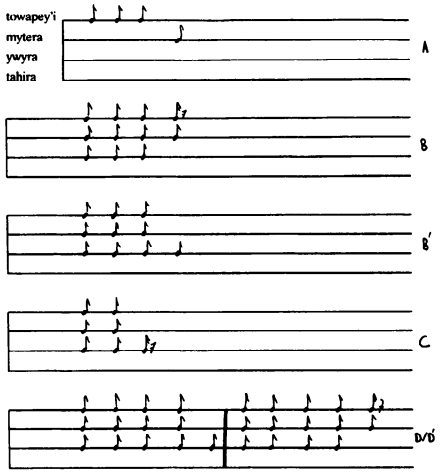


Fig. 10.

urukuku tule (figure 8):

La formule A est alternante de longueur 6; B est le doublement d'une formule consonante sur 2 temps, soit 4 pulsations; C, enfin est une formule consonante sur 8 pulsations. La longueur de la période est 26 [A B C C].

urukuku tule (figure 9):

La formule A est alternante de longueur 9; la formule B est consonante sur 4 temps, avec un monnayage rythmique sur la dernière pulsation; B' ne diffère de B que sur sa dernière pulsation. La période est de longueur 30 [A A B B B'].

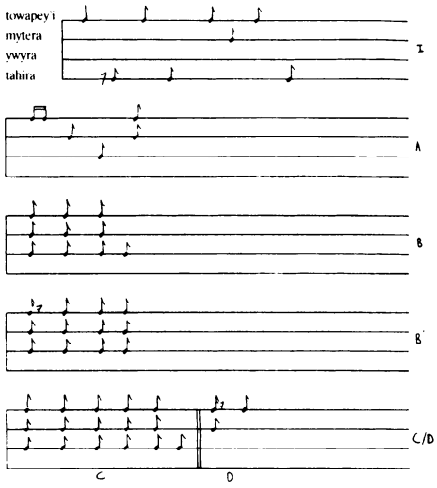


Fig. 11.

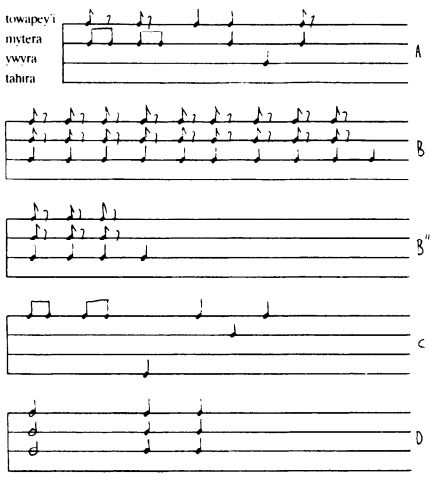


Fig. 12.

urukuku tule (figure 10):

La formule A est alternante sur 4 pulsations; B et B' sont consonantes et de longueur 4, C de longueur 3, D est aussi une formule consonante, comme D' qui est de longueur 5. La période est de longueur 32, [A B A B' C D C D']. On remarque que des groupements peuvent être faits, qui pourraient donner lieu à une autre segmentation:

AB: 4+4	8
AB' 4+4	8
CD 3+5	8
CD' 3+5	8

Si l'on compare la structure de ce *tule* avec celle du *tule* transcrit sur la Figure 7, on a la même longueur de période, mais une économie des formules différente, quoique toujours réductible à un découpage sur 8 pulsations.

Puis *tamãdua tule* (figure 11):

La formule A est alternante sur 4 pulsations; les formules B et B' sont consonantes, sur 4 temps; la formule C, enfin, est constituée d'une formule consonante sur 6. Du fait du caractère périodique de la structure des *tule*, la formule D aurait pu être attachée au début de A: cependant A apparaît seule en début de pièce, ce qui m'a fait préférer cette segmentation. La période est de longueur 24 [A B A B' C], régulière. On remarquera que, bien que 24 soit un multiple de 8, une segmentation en trois parties égales n'est pas réductible à des parties consonantes et alternantes.

La syntaxe musicale, dans le cas de pièces dansées, n'est pas indépendante de la chorégraphie qui l'accompagne. Nous prendrons un exemple, parmi d'autres, où la danse a pu être documentée (sur le terrain, par une description juste à la suite de l'enregistrement):

karowaru tule (transcription musicale Figure 12)

Il s'agit d'un *tule* dansé en rond, avec figures; la valeur de la pulsation est ici la noire. La formule A, alternante, se développe sur 6 pulsations; la formule C est aussi alternante sur 6 pulsations; 4 formules consonantes sont jouées, sur 10, 8, 4 pulsations, respectivement B, B' (comme B moins les deux premiers temps), B".

La période jouée est en général de longueur [A B B' B"B"], soit 32 pulsations.

La formule D a été jouée une seule fois, lors du premier tour; la formule C est apparue à la place de A , une seule fois également, juste après D.

Dans les *tule* dansés, on a bien sûr des interactions fortes entre le jeu musical et la chorégraphie, les musiciens étant eux-mêmes danseurs. On peut, après avoir décrit la danse (Figure 13) expliquer la présence des formules D et C dans la description syntaxique.

Les musiciens jouent le début de la pièce en restant sur place, se balançant d'une jambe sur l'autre; depuis ce point de départ, les *tulepy* font ensemble un demi-tour. Arrivés à ce point diamétralement opposé, T (*mytera*) et MO (*ywyra* et *tahira*) restent à danser sur place, frappant avec vigueur le sol de leur pied droit; MW (*mytera*) et A (*tulejara*) partent pendant ce temps vers le centre du cercle, selon deux cordes parallèles, en zigzaguant de manière régulière. Une fois arrivés à la hauteur du centre, ils reviennent vers le T et MO de la même manière. Les quatre musiciens/danseurs partent alors deux par deux, TR avec MO, A avec MW, en suivant les mêmes zigzags que précédemment vers le centre du cercle. C'est à ce moment là que la formule D est jouée car les deux couples reviennent décalés sur la circonférence du cercle. Les 4 *tulepy* reprennent leur danse conjointe afin de compléter leur demi-tour.

Dans cet exemple, c'est le décalage de certains des danseurs qui a provoqué le jeu de la formule D; celle-ci, consonante, se prête bien à ce rattrapage, par la simplicité de son énonciation. La formule C, jouée juste après, comprend sur les 2e, 3e et 4e pulsations le jeu en «opposition de timbre» de *towapey'i* et *tahira*: on a vu que cette organisation musicale apparaissait en général en début de pièce. Tout se passe comme si, après un événement fortuit, les musiciens reprenaient la pièce en remplaçant A par une formule marquant, à la fois techniquement et aussi symboliquement, la reprise correcte du morceau. Le système qui est à la base de l'organisation syntaxique des *tule* est suffisamment souple pour intégrer sur le champ un élément syntaxique nouveau, rendu nécessaire par un «accident» chorégraphique. Il est probable que la gestion, pour les trois *tulepy*, de ces irrégularités a été menée par des gestes ou signes appropriés du *tulejara*; ignorant les principes musicaux lors de l'observation du rituel, je n'ai malheureusement pas noté précisément la gestuelle des musiciens à ce moment là. Cela nous

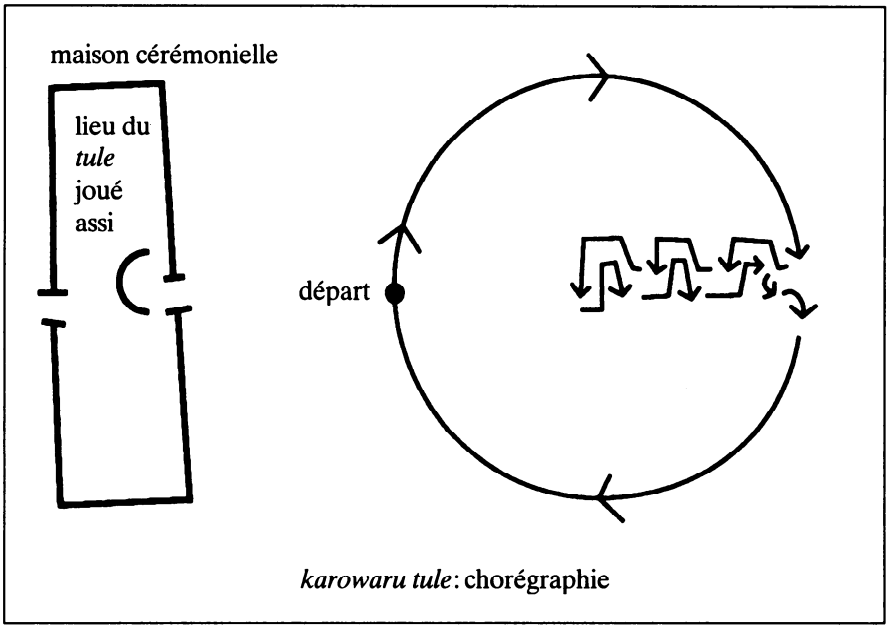


Figure 13: Danse *karowaru*.

conforte dans l'idée que le découpage en formules telles que nous l'avons proposé est bien pertinent (bien que non unique): D est une formule consonante, quoiqu'inhabituelle, et C est alternante, et compatible avec A (même longueur au sein du cycle).

Nous pouvons inférer, à partir de ces quelques exemples[21], un ensemble de caractéristiques permettant de définir, de façon univoque, l'organisation syntaxique et le déroulement dans le temps des pièces *tule*:

1. la musique des *tule* est une musique à trois parties fondamentales, plus une intervenant essentiellement en début et en fin de pièce;
2. la musique des *tule* est jouée sur une pulsation isochrone;
3. une première segmentation des pièces met à jour des périodes répétées pendant le déroulement de la pièce;
4. ces périodes sont de longueur variable, entre 16 et 40 pulsations, avec souvent 32 pulsations;
5. les périodes sont segmentables en formules alternantes et formules consonantes; toutes les pièces *tule* comprennent les deux types de formule;
6. ces formules sont de longueurs diverses, sans qu'il y ait nécessité de segmentation régulière au sein de la période;

[21] Plus d'une soixantaine de pièces *tule* ont été transcrites et analysées, et sont traitées dans un travail plus important, à paraître ultérieurement.

7. la dernière pulsation des formules alternantes, comme celle des formules consonantes est en général jouée soit par *mytera*, soit par *ywyra*, avec éventuellement une ponctuation de *towapey'i*;

8. le mouvement mélodique des formules alternantes est en général descendant;

9. le système de concaténation de formules est contrôlé par la longueur de la période, mais son principe même permet, quand l'exécution rituelle l'impose, de concaténer des formules supplémentaires ou de remplacement;

10. pour le début des pièces, on a une mise en place du hoquet intégrant l'opposition *towapey'i/tahira*;

11. pour la fin des pièces, la période peut être interrompue sans qu'elle soit achevée; la fin est marquée par le jeu de *tahira*.

En définitive, on peut considérer, en tenant compte des caractéristiques énoncées ci-dessus, qu'une pièce de *tule* est syntactiquement décrite par:

1. la longueur de sa période;

2. une ou plusieurs formules alternantes au contour mélodique et de longueur propre;

3. une ou plusieurs formules consonantes;

4. la façon dont ces différentes formules sont concaténées au sein de la période.

Conclusion

Cette description analytique d'une musique polyphonique amazonienne ne concerne que certains aspects formels de la production sonore des *tule*. Nous ne pouvons ici – ce serait l'objet d'un article à part entière – qu'évoquer quelques-unes des relations qu'entretiennent ces polyphonies et leur structure avec la culture qui les a produites. Je me contenterai donc de quelques remarques.

Tout d'abord, et là comme ailleurs, le moment musical relève d'un découpage du temps lié à de fortes contraintes (rythme et syntaxe), alors que l'ensemble du rituel se déroule selon un temps long et peu contraignant. Cette opposition montre le rôle de marqueur et de ponctuation assigné à la performance des pièces *tule*: marquage particulièrement signifié par l'intervention de *tahira*, en début et à la fin des pièces.

Des homologies formelles existent entre la structure des pièces et celle de l'art graphique *tayngawa* des Asurini. De même, certains mouvements chorégraphiques (le motif esquissé par exemple dans *karowaru tule*) existent comme motif graphique (Müller 1987: 279-367).

La polyphonie musicale des clarinettes semble être intégrée, dans un rituel polymorphe concernant des acteurs différents (*pareara/tulywa*), au sein d'une plus vaste polyphonie sociale où chacune des voix participe de la régulation de la vie des hommes et sans doute des rapports au monde (on ne connaît que peu de

choses de la cosmologie asurini). La musique apparaîtrait alors, mais cela n'est pas très original, comme un médiateur des hommes entre eux, et des hommes avec le monde des esprits.

Au niveau régional (Moyen-Xingu/Bas-Iriri), on constate l'existence d'un paradigme rituel ayant comme composante stable une partition du village entre invitants et invités, ces derniers étant fournisseurs de bière (Viveiro de Castro 1986, Teixeira Pinto 1989, Estival 1991). Des homologies formelles existent en ce qui concerne la syntaxe de certains orchestres alternants d'Amazonie (tagat tagat arara, tule wayâpi): en particulier le principe de concaténation de formules de longueurs différentes au sein de périodes de longueur fixe répétées ad lib. Tout ceci méritant bien sûr d'autres investigations...

(Je remercie Pierre di Sciullo qui a réalisé les Fig. 1 et 13.)

Références

BEAUDET Jean-Michel
1983 *Les orchestres de clarinettes tule des Wayãpi du Haut-Oyapock.* Thèse de 3e cycle, Université Paris-X Nanterre.

ESTIVAL Jean-Pierre
1991 «La musique instrumentale dans un rituel arara de la saison sèche (Pará, Brésil)», *Journal de la Société des Américanistes* LXXVII: 125-156.

IZIKOWITZ Karl Gustav
1935 *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians, a Comparative Ethnographical Study.* Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag.

JOHNSON-LAIRD Philip Nicholas
1991 «Jazz Improvisation: A Theory at the Computational Level», *in*: *Representing Musical Structure*, ed. by Peter Howell, Robert West, Ian Cross. London: Academic Press: 291-325.

MÜLLER R.A.P.
1985 «Abstracionismo geométrico na pintura corporal Asurini», *in*: *Arte e corpo, pintura sobre a pele e adornos de povos indigenas brasileiros*, s.l.: Ministerio da Cultura, FUNARTE: 20-25.
1985 «Asuriní do Xingu», *Revista de Antropologia* (São Paulo), 27/28: 91-113.
1987 *De como cinqüenta e duas pessoas reproduzem uma sociedade.* Tese de Doutorado, São Paulo, USP.

ROUGET Gilbert
1961 «Un chromatisme africain», *L'Homme* I, 3: 30-46.

RUWET Nicolas
1972 *Langage, musique, poésie.* Paris: Le Seuil.

TEIXEIRA PINTO M.
1989 *Os Arara: Tempo, Espaço e Relacões Sociais em um Povo Karibe.* Dissertação de mestrado, PPGAS do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

VIVEIROS DE CASTRO E.
1985 «Bibliografia Etnológica Básica Tupi-Guarani», *Revista de Antropologia* (São Paulo) 27/28: 7-24.
1986 *Arawété, os deuses canibais.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Anpocs.

Résumés en anglais/English Abstracts

Ki Mantle Hood, ***Polyphonic stratification in the music of Southeast Asia.*** The term «polyphonic stratification», coined by the author in 1971, refers to the practice of improvisation among large Javanese gamelans. Subsequently, the term was used by others, but until now, no full consideration has been given to the unique attributes it includes in the concept of polyphony. The practice is governed by nine levels of interrelated factors, which control both stratification and improvisation. Polyphonic stratification is considered here, first, from the perspective of related practices among some gongchime cultures of Southeast Asia and, second, in the larger perspective of the world of polyphony in general.

Andreas Gutzwiller, ***Japanese polyphonic music:*** **Rokudan,** ***for example.*** Polyphony is a rare phenomenon in Japanese music. *Rokudan*, one of the most famous pieces of the *danmono* genre, was composed by Yatsuhashi Kengyo (1614-1685). In addition to the original part (*honte*), a second part (*kaede*) was created later by two different composers. The author undertakes an analysis of the technique of Japanese composition technique called *honte-kaede*, using as an example the piece *Rokudan*.

Izaly Zemtsovsky, ***Musical Dialogy.*** Among existing theories regarding popular traditions of multi-part singing, one particular theory, which considers multi-part singing first and foremost as an intonational means of interaction, deserves closer scrutiny. The author thus proposes the concept of musical dialogy to designate a particular form of creative thinking. Indeed, the vocal traditions of many different peoples have retained elements of the ancient *agon* which are referred to today as dialogic, antiphonic, and so forth. Examples of such traditions abound: undoubtedly, dialogic songs are prime examples of collective music-making; moreover, they stimulate choral singing.

Susanne Ziegler, ***Georgian polyphony in historical perspective.*** Vocal polyphony in Guria, in western Georgia, is among the most fascinating polyphonic forms in the world, still little known in Western Europe. Contrary to other polyphonic traditions, the Georgian one has been documented in the (mostly local) literature since the end of last century, and sound documents exist since the beginning of this century. The author undertakes a comparison of historical and recent recordings of Gurian folk songs. The historical recordings, which date back

to 1935, were made by three ethnomusicologists using simultaneously three phonographs. The recent collection was established in 1991 in Guria, with the purpose of repeating the recordings of 1935. In both cases, a specific recording technique has allowed to reproduce each voice exactly. With the example of one particular song, the author confronts similarities and differences between the historical and the modern versions. On a larger scale, it thus becomes possible to gain better insight into the evolution of Gurian polyphony in the course of this century.

EWA DAHLIG, *Mono-, hetero- (and poly-?)phony in traditional fiddling in Poland.* The fiddle is the most widespread folk musical instrument in Poland and appears in a variety of ensembles. It is never played in a purely monophonic way, although its possibilities for polyphony are limited. The author describes different forms of co-play within fiddle ensembles, such as the ancient practice of emitting a drone, the development of a counterpoint to the melodic pattern, or the elaboration of heterophonic versions set one octave below the melody. She also refers to psychological aspects of fiddling, including the induction of a trance-like state, as well as to the social factors determining the structure of the ensemble and the musical role of the fiddler.

SPERANŢA RĂDULESCU, *Harmonic accompaniment in Romanian village music.* The author attempts to correlate two phenomena which have influenced collective music-making in the Romanian countryside: the crisis it has undergone under the impact of, *inter alia*, the marked growth of the rural communities, requiring a louder musical sound; and the possible solution offered by a rural ensemble modeled on the urban gipsy ensemble called *taraf* whose main characteristic is its plurivocality. The author focusses on the historical aspects of this musical change and analyses the harmonic language developed by the rural *taraf*.

BERNARD LORTAT-JACOB, *In accord: polyphony of timbres in Sardinia.* After recalling the difference between the two main genres of Sardinian polyphony, that is, *a tenore*, which is of a profane nature, and *concordu*, which is of a sacred nature, the author focusses on the less well-known forms of religious polyphony. Applying musicological criteria, he describes their common features and highlights different styles. Finally, he considers the relationships between the musical system and religious symbolism.

ANTONELLO RICCI, *Some aspects of traditional vocal polyphony in Calabria.* In the small rural communities of Calabria, in southern Italy, polyphonic singing – which is purely vocal without any accompanying instrument, and practised by groups of women or men – still fulfils important social and ritual functions. The author describes various circumstances calling for collective singing, whether in the context of work or during ceremonies and festivals. He also provides information on the way in which vocal ensembles are constituted, and the types of polyphonic singing which characterise the repertoires analysed. His data are based on field recordings undertaken in three Calabrese villages; the inhabitants of one of these speak Albanian.

CHRISTIAN MEYER, ***Mediaeval polyphony and oral tradition.*** Recent research on oral literature has allowed to underscore the importance of oral tradition for the formation and transmission of the melodic repertoire of the Christian liturgy in the Early Middle Ages. Also, a number of earlier literary and theoretical sources preceding the development of musical notations bear testimony to vocal polyphony. These texts suggest that such practices – referred to as *organum* – comprised singing in parallel motion as well as singing on a mobile drone created on the basis of «tetrachordal» perception of the melody «set in organum». Organum-type forms of polyphony transcribed in the late eleventh and until the sixteenth century demonstrate the vitality of this type of plurivocality. From this angle, musical transcriptions represent a possible application, at a given time, of such polyphony, and a comparison of transcriptions made of the same piece in the same place but over several decades allows to glimpse the evolution of this orally transmitted piece.

JACQUES SIRON, ***Entangled voices: At the crossroads of polyphony and contemporary improvised music.*** The author's reflections on the concept of polyphony are based on the practices of improvisation of modern jazz, but they also take into account various attempts to tear down the walls separating different musical traditions, such as Western classical music and traditional or popular music. After addressing the difference between monody and polyphony, the author focusses on improvisation and its links with polyphony. He also considers polyphony from the symbolic angle: the autonomy of each part represents a micro-society whose members constitute a whole while maintaining their autonomy. On the other hand, the wealth of forms of polyphonic interaction presupposes complex modes of thought extending over various levels, reaching many horizons. Nowadays, the multiplication of musical roots and the many syncretic forms thus created has fostered a polyphony of musics.

DIDIER DEMOLIN, ***The dreamers of the forest: polyphonies of Efe Pygmies from the Ituri (Zaïre).*** This paper presents a description of vocal and instrumental polyphonies of Efe pygmies from the Northeast of Zaïre. According to the Efe there are three different kinds of music, *ɔ̀bɛ́*, the music always accompanied by dance, *ò wá*, song without dance and *èmū*, the music and dancing of the children. Each of the three different kinds of music is divided in several categories which include a repertoire of songs and dances or songs alone. The most important of these categories are: songs and dances for collecting honey, for hunting, for rituals and for entertainment. Initiation songs belong both to *ɔ̀bɛ́* and *ò wá*, this last kind of music being specific to initiation sites. Efe polyphony is mainly vocal but there are also instrumental polyphonies played on whistles (*luma*) and horns (*tore*) both being hocket music. Efe claim that they learn their songs from their ancestors in dreaming. This shows that for the Efe music is part of a coherent world in which both the living and their ancestors take an active part.

BERNARD J. BROERE, *«Polyphony» in Cuna panpipe music.* Classifying a certain type of multi-part musical performance as «polyphony» is in many instances premature and even misleading – a proposition the author illustrates by analysing *noga cope*, a form of multi-part panpipe playing among the Cuna Indians living in the borderlands of Panama and Columbia. Cuna panpipes seem to offer a typical example of instrumental heterophony: one plays the melody, the other emits consequently one fifth below the first. However, closer scrutiny of the tuning and playing technique of the instruments reveals that this «heterophony» is produced by «hocketing»: the players share out the melody and the accompanying voice among each other, taking turns in blowing two adjacent pipes simultaneously.

JEAN-PIERRE ESTIVAL, *Some aspects of* tule *instrumental polyphony among the Asurini of the Middle Xingu.* The author focusses on the specific musical aspects of a form of instrumental polyphony in the Brazilian Amazon, namely the *tule* of the Asurini, taken as an identifiable sound product. After referring briefly to the global social and ritual context, he describes the instruments, the scales, the timbres and the musical structure of this instrumental tradition. He addresses in particular the principles of segmentation, the question of taxonomy, and the interaction between dancing and sound production.

ENTRETIENS

UNE VOIX MULTIPLE
Entretien avec Simha Arom

Serge Pahaut: Musicien avant d'être chercheur, vous avez acquis la pratique d'une rigueur qui n'est pas un fantasme de théoricien. Les nombres pour vous sont d'abord le lieu de repère des événements vécus. Sur les degrés d'une échelle de hauteurs comme au long d'un patron rythmique, vous enseignez à vos élèves comment être exact aux rendez-vous multiples que les auteurs des musiques traditionnelles nous ont fixés. Mais aujourd'hui vous jetez un autre regard sur le travail de ces décennies, et vous voulez nous proposer de reconsidérer le problème du surgissement de la complexité dans les musiques de tradition orale.

Simha Arom: En fait, et pour procéder de façon très schématique, nous pouvons partager les musiques du monde en deux catégories: celles qui sont monodiques et toutes les autres.

...comme on partage les histoires entre celles qui racontent et celles qui brodent...

Quand je dis «toutes les autres», on pense évidemment au mot polyphonie. Pour débroussailler le terrain, je serai obligé d'esquisser comme une ébauche de typologie, que je ne prétends toutefois pas exhaustive; je proposerais plutôt un projet d'inventaire, qui va du simple au complexe, et ce, à vrai dire, de façon tout à fait théorique, puisque simple et complexe sont des termes qui n'ont pas les mêmes références dans les diverses sociétés de notre monde.

Et quel est le point de départ de cet inventaire ?

Nous devons partir des réalités. Or, il existe un ensemble de procédés musicaux que nous ne pouvons situer qu'à mi-chemin entre monodie et polyphonie. Il

s'agit de chants entonnés par des voix multiples, et qui ne sont pas simplement doublés à l'unisson ou à l'octave; mais qui, comme nous le verrons, ne relèvent pas pour autant de la polyphonie à proprement parler.

Il s'agit de l'*hétérophonie*, qui nous servira donc ici de point de départ. Nous pouvons provisoirement la définir comme la réalisation simultanée, par plus d'une partie (vocale ou instrumentale), d'une quelconque séquence considérée comme *une*.

Que voulez-vous dire ?

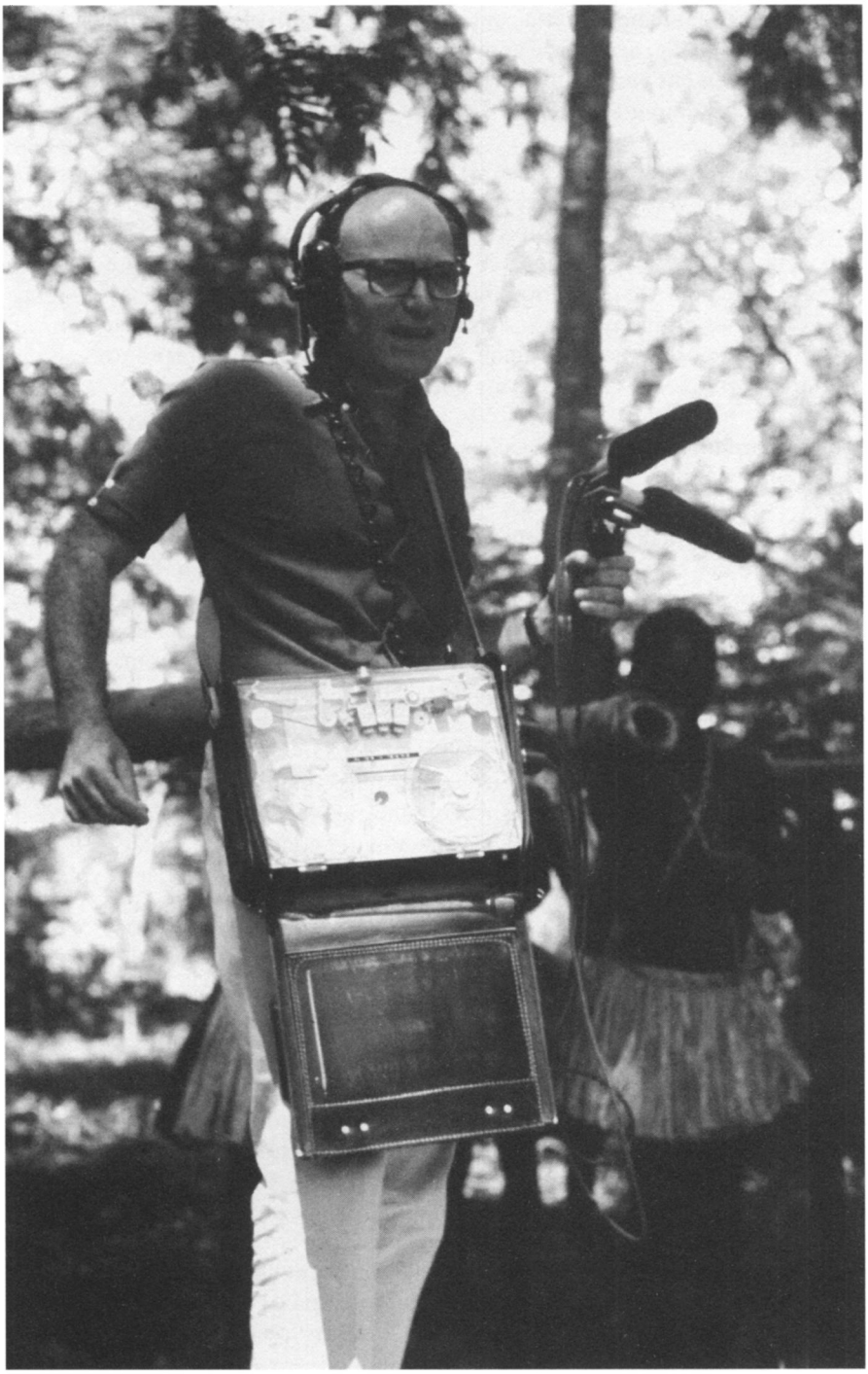
Prenons l'exemple d'un musicien d'Afrique de l'Ouest qui chante seul en s'accompagnant d'une vièle monocorde. En gros, sa voix et son instrument feront « la même chose ». Mais il arrive que l'instrument produise des ornementations pendant que la voix s'arrête sur une note tenue; et d'autres fois ce sera l'inverse. Il en résulte une manifestation musicale qui, de façon sporadique, présentera l'ébauche de deux parties. Cette situation musicale concrète nous met devant quelque chose qui n'est déjà plus de l'unisson strict, et qui ne correspond donc pas à l'idéal-type de la monodie, mais qui n'est certes pas une construction plurivocale *délibérée*.

Je comprends qu'ici comme dans d'autres domaines de la culture, le projet et l'intention suivent le déchiffrage de ce qu'ont d'abord permis d'heureuses circonstances.

Nous rencontrons la même situation, à plus grande échelle, avec un ensemble de chanteurs chantant « à l'unisson »; de nouveau, nous trouverons souvent des écarts par rapport à une ligne mélodique supposée commune. Des déviations sont susceptibles de se produire, dont la quantité, la fréquence et la densité augmenteront très vite avec le nombre des participants.

Mais nous n'avons ainsi rencontré qu'une hétérophonie d'ordre *mélodique*. Il existe aussi une hétérophonie *rythmique*. Prenons des gens qui chantent à l'unisson (ou en hétérophonie mélodique) des musiques qui ne sont pas mesurées, qui ne sont donc pas soumises à une isochronie quelconque (ou, si l'on préfère, à des durées strictement proportionnelles entre elles); s'il n'existe pas de « chef de chœur » responsable de la coordination temporelle, nous constatons que se produiront inévitablement des décalages dans le temps, décalages qui, là aussi, ne seront pas délibérés.

C'est précisément pour cette raison qu'il ne s'agit pas encore, dans ce type de situation, de polyphonie véritable... Si l'on fait l'expérience qui consiste à enregistrer à plusieurs reprises une même pièce (celle du joueur de vièle ou de l'ensemble de chanteurs), on constatera que les moments où les voix se séparent ne se situent quasiment jamais aux mêmes points de la pièce. C'est dire que ces moments ne portent pas la marque d'un système. Or, je considère qu'on ne peut parler de polyphonie que lorsque l'on prend son parti de produire et de distinguer *plus* d'une voix. Pour qu'il y ait plurivocalité, et peu importe ici que le phénomène soit sporadique ou continu, il faut qu'il y ait quelque *régularité* dans ses occurrences.



Les esprits attentifs ne s'étonneront pas de voir la polyphonie surgir des ondes en ordre de bataille, bruissante et divisée. Pour exister comme procédure disponible, l'éclatement en voix distinctes doit-il donc selon vous se produire à des moments que l'on puisse anticiper ?

Oui, qui soient prédictibles d'une certaine manière, et récurrents. Prenons par exemple un chant strophique : si des divergences entre parties se manifestent en des points identiques des strophes successives, ce fait suggérera qu'il y a production délibérée, et donc système. A la limite, on pourrait même dire que peu importe le détail de ce qui se produit en ces points, pourvu qu'il y ait divergence des voix. Nous pouvons alors parler de polyphonie, parce que le lieu convenu nous livre la trace même du système. C'est dire que ce critère ne préjuge pas des rapports de fréquence entre les sons simultanément émis.

Vous ne formulez donc aucune exigence sur les intervalles de hauteur pour cette définition générale ?

A ce stade, j'essaie de dégager un « degré zéro » de la polyphonie, soit les conditions minimales sans lesquelles on ne peut pas en parler. Tant qu'il n'y a pas de régularité prédictible, il n'y a pas trace déclarée d'*intention* de polyphonie.

Or, par définition, l'hétérophonie se caractérise précisément par une intention *monodique*. Quand on demande au musicien africain qui s'accompagne de sa vièle si celle-ci s'écarte de la voix chantée, la plupart du temps il sera très étonné, car pour lui elle fait « la même chose ». Mais quand il y plurivocalité, les praticiens savent que les parties divergent, et donc qu'elles *ne font pas la même chose*.

Viennent ensuite les procédés sans doute plus connus. Prenons une polyphonie « minimale », comme celle que produit une *mélodie soutenue par un bourdon*: une partie constitutive (vocale ou instrumentale) énonce une mélodie, sous-tendue par un son continu produit par une autre partie, en général dans le registre grave. Le bourdon peut être continu, ou discontinu, ou suspendu : cela ne change rien au principe.

Même dans la musique occidentale, le bourdon est loin de représenter une structure oubliée ; par exemple, la strette des fugues et la cadence des sonates recourent souvent à ce procédé.

Disons d'emblée, et de façon lapidaire, que, pour ce qui est des procédés élémentaires, il n'existe pas de différence fondamentale entre les diverses traditions culturelles du monde. C'est bien pourquoi l'organologie classificatoire, développée par Sachs et Hornbostel après Mahillon, a pu subsumer sous la même table de catégories, basées sur la mise en résonance des corps vibrants, des instruments aussi différents qu'un orgue à bouche chinois et un Cavaillé-Coll. Il en est de même ici, puisqu'une pédale d'orgue dans une pièce de Widor exécutée sur un Cavaillé-Coll n'est pas différente dans son principe d'un bourdon joué sur une flûte à double tuyau du Rajasthan, où l'un des tuyaux tient la pédale pen-

dant que l'autre parcourt une mélodie. Dans un cas comme dans l'autre en effet, il s'agit d'une note tenue sur laquelle s'appuie une construction mélodique. De fait, le procédé du bourdon se retrouve un peu partout dans l'Ancien Monde, de l'Inde à Byzance ou à la Mongolie: il a beaucoup servi dans nos musiques savantes. Autres sont sans doute les manières dont il est mis en oeuvre ici ou là. Rappelons que ce qui importe ici, c'est d'esquisser un cadre classificatoire. Je mets le bourdon en premier, parce qu'avec lui on a une mélodie contre *une* note, et que cette deuxième voix est ici clairement minimale.

Nous pouvons à présent considérer le phénomène du *tuilage*, qui dans la plupart des cas est lié à une structure fondée sur une *alternance* entre interlocuteurs: soit deux solistes, soit un soliste et un choeur, soit deux choeurs. Le premier chante une phrase qui sera reprise par l'autre (antiphonal) ou complétée (responsorial); or, dans ce dernier cas, nous constatons qu'il viendra souvent reprendre sa partie avant que le répondant ait terminé. C'est l'effet de *tuilage*.

Précisons qu'il y a toujours pendant ces moments une cohérence modale entre les deux parties. Il y a donc transmission de contraintes, ce qui correspond à une construction plurivocale rudimentaire, mais systématique. Dans le bourdon, la note tenue est toujours une note fonctionnelle du mode dans lequel la pièce se déploie; dans le tuilage, les sons que choisira le soliste pour faire son entrée anticipée ne seront pas pris au hasard, comme on le voit si l'on prend en compte le contexte modal de la pièce. Nous pouvons donc observer ici divers traits typiques d'un système, puisque la localisation des entrées des voix et les intervalles verticaux résultants ne sont pas quelconques.

En Afrique (où l'alternance soliste/choeur est prépondérante), l'effet de tuilage est réalisé de manière très dense, puisque le choeur peut lui aussi anticiper sur la fin de la phrase du soliste. En pratique, lorsque les phrases sont courtes et que le tuilage est réciproque, sa durée par rapport à celle de l'ensemble de la phrase est relativement longue: il arrive que près de la moitié de la pièce fasse l'objet d'un recouvrement de voix. Supposons à présent que dans une pièce donnée, une partie rallonge un peu son intervention tuilée, tandis que l'autre anticipe un peu plus tôt: nous voilà entrés dans un système *bivocal*. Il est permis de supposer que c'est là une des façons dont la polyphonie a pu se développer. Sans doute existe-t-il plus d'une manière de parvenir à la polyphonie; et les hypothèses évolutionnistes ne sont guère à la mode en sciences humaines. Mais si l'on considère l'étendue des aires culturelles où se pratique le tuilage, on peut, à bon droit, avancer une telle hypothèse.

La musique aurait évolué vers le style concertant comme les habitats humains convergent vers la Ville...

Qui sait? Comment se trame un tissu urbain? Si l'on néglige les différences locales, c'est souvent d'abord un ensemble de maisons dispersées, liées par la terre de culture, de pâture, et les terrains vagues. Mais avec le lotissement et la construction, vient un moment où il n'y a plus d'espace entre les maisons. De même, si à l'aide du procédé de tuilage l'on grignote sur le terrain monodique,

la polyphonie gagne du terrain. Dans notre dernier exemple, s'agissant de procédés qui instaurent une certaine forme de cohérence, nous risquons de bientôt retrouver une musique à deux voix distinctes et corrélées par construction. Nous serons alors sortis du tuilage comme effet. Encore une fois, je ne dis pas que les choses se sont produites de cette façon-là; je tente seulement de fixer les idées.

L'analyse révèle que dans certains cas de *polyphonies à deux parties*, le chant à deux voix est construit à partir d'une mélodie à l'unisson qui enchaîne deux segments de durée égale, lesquels présentent la particularité de pouvoir être superposés. C'est dire qu'ils doivent être conçus pour pouvoir l'être, et donc qu'ils font système. Il s'agit là d'un procédé très économique, et riche quant aux effets produits.

Il est temps de dire un mot du chant par *mouvement parallèle*. Si l'on voulait être tout à fait scolastique, c'est-à-dire déduire notre classification d'une logique intemporelle, le chant par mouvement parallèle serait une espèce du genre contrepoint (puisque celui-ci n'implique pas en soi une conduite des voix par mouvement contraire ou divergent). J'aurais toutefois tendance à exclure le mouvement parallèle du domaine des constructions contrapuntiques, parce qu'il est contraint, *par son mode de construction même*, à se développer de façon figée et rigide.

Je comprends que la structure du matériau traité nous interdit de classer les opérations de manière purement formelle.

Tout à fait; de même, lorsque j'aborde le mouvement parallèle, je préfère exclure *a priori* les chants doublés à l'octave, laquelle est presque partout ressentie comme une fusion. Chanter à l'octave ou à l'unisson, est le plus souvent ressenti comme «chanter la même chose».

Que fait donc le mouvement parallèle proprement dit? Il produit un chant où deux parties au moins exécutent la même mélodie, entonnée à diverses hauteurs, à l'exception de l'octave. Deux techniques sont ici prédominantes: les enchaînements de quartes et de quintes parallèles, ou bien de tierces et de sixtes.

Or, le chant par mouvement parallèle tient une place importante dans la musique des sociétés qui parlent une langue à tons. Pour que les paroles chantées soient intelligibles, il faut que le contour de la mélodie respecte l'intonation dont la langue parlée affecte les mots ou les énoncés. Qu'il la suive de près ou de loin est une autre affaire. Le chant peut procéder par parallélisme *strict* ou *tonal*. Cette distinction est riche de conséquences. Si deux parties sont toujours à la quarte ou à la quinte, le fait que les intervalles successifs restent par hypothèse toujours les mêmes produit un phénomène de «bitonalité»: il y a absence de hiérarchie entre les parties. Ce phénomène de parallélisme strict, bien que rare, est attesté dans plusieurs traditions. En revanche, il est fréquent de tempérer l'application du parallélisme pour respecter l'échelle: c'est ce que l'on a parfois appelé *parallélisme tonal*. En effet, plusieurs sociétés africaines qui pratiquent le système pentatonique, respectent à la fois l'échelle modale et la hiérarchie entre les voix (principale et organale), mais au prix d'une défor-

mation de cette dernière, laquelle en un point donné de la séquence rompra le parallélisme à la quarte et la remplacera par une tierce majeure. Ce non-respect de l'écart entre les voix atteste, encore une fois, la présence d'un système. Si l'on demande à un Africain de chanter la pièce seul, il entonnera la mélodie exécutée par la voix principale. Ce parallélisme sous contrainte scalaire nous est familier. En effet, selon les règles de l'harmonie occidentale, les tierces parallèles seront en pratique ajustées: afin de respecter l'échelle, elles seront majeures ou mineures selon le contexte; dans ce cas, c'est encore la voix dite d'accompagnement qui fera les frais de l'opération.

L'histoire des mathématiques nous apprend qu'il est arrivé plus d'une fois qu'en répétant en aveugle telle procédure qui donnait localement de «bons» résultats, les usagers se soient retrouvés confrontés à des problèmes insolites (de nos jours, on s'en tire *via* la création de nouveaux corps de nombres ou de nouveaux axiomes). Le malaise ou la contradiction marquent donc quelquefois la place d'un système, ne fût-ce que virtuel. Mais qu'en est-il de l'homophonie ?

L'*homophonie* n'est pas contradictoire avec le chant en mouvement parallèle, qui en relève, puisque dans ce dernier l'articulation rythmique est la même dans les différentes parties. Au terme d'*homophonie*, je préfère celui d'*homorythmie*, puisque le procédé consiste à superposer des voix qui évoluent sur un rythme globalement commun. En ce sens, de nombreux chorals de Bach pour choeur sont homorythmiques. On entend des blocs se déplacer, comme dans les chansons de la fin du XVIe siècle; on sait que la musique dite mesurée à l'antique a généralisé ce procédé. En fait, le devoir d'harmonie à quatre voix des cours de conservatoire, sans notes de passage, c'est de l'homorythmie. Certaines musiques populaires de Géorgie en donnent une illustration étonnante: suites homorythmiques de blocs, dont par ailleurs les enchaînements harmoniques ignorent sereinement notre syntaxe tonale.

A l'opposé de l'homorythmie se présente le *hoquet*. Il est composé de plusieurs voix qui se limitent chacune à la production d'un seul son, inscrit dans un système scalaire fermé, une échelle ou un mode. Le hoquet recourt à l'intercalation de sons de hauteurs variées (deux ou plusieurs); pour qu'il y ait intercalation, il faut qu'il y ait des silences – d'où le terme hoquet. Cette imbrication de plusieurs sons avec leurs pauses et leurs reprises produit l'effet hoquetant. Nous retrouvons ici une observation que nous avons déjà eu l'occasion de formuler: ces humbles procédés d'intercalation et de remplissage des intervalles de temps (là où l'un se tait l'autre émet) sont comme l'ombre portée, la trace d'un système rythmique cohérent qu'il est parfaitement possible d'expliciter. Il s'agit ici de *polyrythmie*. Plus il y aura d'instruments et de parties, plus la polyrythmie sera complexe. Enfin, puisque le hoquet travaille sur un système de sons de hauteurs diverses, il constitue en même temps une *polyphonie*.

Dans les musiques savantes du Moyen Age, le hoquet est en quelque sorte un artifice, un jeu intellectuel, comme on le voit dans les motets isorythmiques des XIVe et XVe siècles. Or, dans les musiques de tradition orale, et c'est tout à

fait remarquable, il arrive que le hoquet soit un procédé constitutif de la texture même de la pièce. Il peut être au service d'une construction supplémentaire, comme dans certaines pièces africaines où un bloc est composé de parties confiées aux xylophones et aux chanteurs, tandis que le bloc des trompes assure un hoquet. Le plus souvent, les trompes n'émettent qu'une seule et même note. Les Banda-Linda d'Afrique centrale, par exemple, ont un orchestre de trompes qui peut compter jusqu'à une vingtaine d'instruments, et qui fonctionne exclusivement selon ce procédé de hoquet ; ils ont par ailleurs un orchestre de sifflets en roseau, qui recourt au même procédé de composition. Cela signifie que dans ces deux formations orchestrales, aucune partie n'assure une mélodie, car la « mélodie » consiste en cet échafaudage de sons ajustés les uns aux autres. Les Indiens Wayana de Guyane ont des orchestres de clarinettes qui recourent au même procédé. Il s'agit en quelque sorte de la mobilisation d'une mosaïque mélodique par le biais de structures rythmiques.

Nous sommes, avec le hoquet, à la charnière entre polyphonie et polyrythmie. Et il est surprenant que nous le trouvions sous des latitudes aussi variées.

Nous en arrivons au *contrepoint* dans son acception usuelle, à savoir une superposition de lignes mélodiques distinctes, qui procèdent par mouvements quelquefois divergents et contraires, quelquefois parallèles, mais – et ce point est crucial – où l'articulation rythmique de chacune doit pouvoir être indépendante par rapport aux autres. Ce détail a son importance, car un contrepoint sur un rythme identique nous ramènerait à l'homorythmie. Dans les sociétés traditionnelles, les exemples de contrepoint proprement dit sont rares. On en trouve notamment en Europe traditionnelle (par exemple en Sardaigne, en Sicile, en Corse, en Géorgie...) et en Afrique (chez les Pygmées et les Bushmen).

Chez les Pygmées Aka d'Afrique centrale, une grande partie de la musique est effectuée par un choeur à quatre parties principales. La partie grave, qui donne l'assise du chant, s'appelle la « mère du chant », et correspond au *cantus firmus* des polyphonies médiévales. Vient ensuite la voix de « celui qui compte », en dénombrant sur des brindilles les points obtenus dans les concours de chant entre campements ; elle désigne ici celui qui entonne le chant, dont le nom est « dessous », ce qui peut paraître paradoxal. En fait, les femmes pygmées chantent sur un registre plus aigu, mais leur partie est subordonnée à celle du meneur de chant, auquel elles répondent par mouvement contraire. Enfin la quatrième voix vient coiffer le tout, et s'appelle *diyei*, qui signifie yodel. On sait que le yodel consiste en une alternance régulière de la voix de poitrine et de la voix de tête ; pour ce faire, cette partie emprunte aux autres voix des segments, dont elle renverse les intervalles conjoints.

Le yodel produit une orchestration avec un seul instrument, en jouant sur les contrastes de registres...

On a là un bloc de contrepoint vocal, qui est soutenu par un bloc polyrythmique, assuré par des instruments à percussion, et où ne comptent que des oppositions de rythme et de timbre.

On peut se demander comment les Aka peuvent chanter en véritable contrepoint – c'est-à-dire qu'ils pratiquent la conduite des voix en mouvement contraire – alors que leur langue est une langue à tons. La raison en est très simple : seule la partie de « celui qui compte » dira les paroles du chant ; les autres chanteront sur des syllabes non-significatives, soustraites donc aux règles d'intonation de la langue. N'étant pas contraint par le schéma total de la langue, leur chant peut s'émanciper du mouvement parallèle. Mais, dans les chants de chantefables, les Aka s'en tiennent au mouvement parallèle par quartes ou quintes, vraisemblablement pour que les paroles demeurent intelligibles. De même, pour la cérémonie de la collecte du miel où les paroles des chants sont importantes, la conduite des voix est parallèle.

D'autres populations africaines chantent en choeur par mouvement parallèle ; mais les instruments qui accompagnent le chant (tels le xylophone, la sanza ou la harpe) procèdent quant à eux en contrepoint. Nous voyons donc que les hommes de ces populations savent travailler des deux façons. Nous trouvons ainsi dans le même contexte une combinaison entre musique vocale en *mouvement parallèle*, musique instrumentale en *contrepoint*, et instruments à percussion qui opèrent en *polyrythmie stricte*: trois procédés simultanés, quelquefois enrichis d'un recours au *hoquet*.

Ainsi, cette brève nomenclature devrait nous permettre d'ordonner quelque peu des phénomènes encore mal connus, et de repérer les combinaisons possibles entre les éléments. L'esprit humain, pour arriver à un résultat donné (et pourquoi celui-là? nous ne le savons pas) n'a pas une infinité de moyens. Le nombre de procédés est limité, mais les possibilités ouvertes sont immenses.

Voir la culture comme un ensemble de transformations dans un répertoire n'oblige pas à croire que tout est écrit, et moins encore que le futur est déductible du présent. Je suis heureux de voir ici qu'une analyse structurale n'interdit pas de s'émerveiller.

Au terme de ce périple, nous voyons combien l'idée selon laquelle l'Occident a inventé la polyphonie est infirmée par les faits. A cet égard, il n'est sans doute pas inutile de souligner que mise à part la syntaxe tonale de l'harmonie, tous les procédés de la musique savante occidentale sont également présents dans le monde traditionnel. Et on n'oubliera pas que la polyphonie occidentale savante s'est développée sur fond de tradition orale. Le support visuel donné à la composition par l'écriture a incontestablement facilité l'apparition de formes complexes, dont les XIVe et XVe siècles constituent le temps fort que l'on sait. Mais conduire les voix selon un principe d'imitation, ou les faire diverger par mouvement contraire sont des procédés qui ne sont pas étrangers au monde de l'oralité.

Le patrimoine polyphonique oral, il faut le dire, est relativement peu étudié. Certains répertoires majeurs, comme celui des Bushmen, n'ont guère fait l'objet de travaux descriptifs. Il faut dresser des cartes, définir des projets de recherches

urgentes, dépouiller et réinterpréter la littérature scientifique écrite dans les langues les plus variées, coder et archiver les données d'observation... Par-delà des collectes parcellaires, il est essentiel que nous disposions de corpus cohérents, qui sont malheureusement trop rares, et dont de nombreux éléments attendent isolés sur les rayonnages des institutions savantes dispersées dans le monde. Dans ce domaine, bien des choses restent à faire; mais aujourd'hui, il nous faut un état des lieux.

Propos recueillis par
Serge Pahaut

Bibliographie succincte de Simha Arom

1969 «Essai d'une notation des monodies à des fins d'analyse», *Revue de Musicologie* 55(2): 172-216.

1970 *Conte et chantefables ngbaka-ma'bo (République Centrafricaine)*. Paris: SELAF. 237 p. Cet ouvrage est complété par deux disques 17 cm/33 t. [«Bibliothèque» 21-22].

1971a «L'ethnomusicologie», *in*: *Enquête et description des langues à tradition orale*, vol 3: 118-123. Paris: SELAF.

1971b «Questionnaires thématiques: 1. Instruments de musique; 2. Musiques vocales, *in*: *Enquête et description des langues à tradition orale*, vol 3: 902-914. Paris: SELAF.

1973 «Une méthode pour la transcription de polyphonies et polyrythmies de tradition orale», *Revue de Musicologie* 59(2): 165-190.

1974 «Elements pour une analyse opérationnelle des monodies vocales dans les sociétés de tradition orale», *in*: *Les langues sans tradition écrite: méthodes d'enquête et de description. Actes du Colloque international du CNRS, Nice 1971*: 391-415. Paris: SELAF.

1975 *Les mimbo, génies du piégeage et le monde surnaturel des Ngbaka-Ma'bo (République Centrafricaine)* (en collab. avec Jacqueline M.C. Thomas). Paris: SELAF. [«Bibliothèque» 44-45].

1976 «The use of play-back techniques in the study of oral polyphonies», *Ethnomusicology* 20(3): 483-519.

1977 «Le langage tambouriné des Banda-Linda: phonologie, morphologie, syntaxe», *in*: *Théories et méthodes en linguistique africaine*: 113-169 (en collab. avec France Cloarec-Heiss). Paris: SELAF [«Bibliothèque» 54-55].

1981a Article «Central African Republic», *in*: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 4: 57-62. London: Macmillan.

1981b «New perspectives for the description of orally transmitted music», *The World of Music* 23, 2: 40-60.

1982 «Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale», *in*: *Les fantaisies du voyageur: XXXIII variations Schaeffner*: 198-212. Paris: Société française de musicologie [texte révisé de l'article paru en anglais dans *The World of Music* en 1981].

1984a «The music of the Banda-Linda horn ensembles: form and structure», *Selected Reports in Ethnomusicology* V: 173-193. Los Angeles: University of California. [«Studies in African Music»].

1984b «Structuration du temps dans les musiques d'Afrique Centrale: périodicité, mètre, rythme et polyrythmie», *Revue de Musicologie* 70(1): 5-36.

1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale. Structure et méthodologie.* Paris: SELAF. 2 vol., 905 p. [«Ethnomusicologie» 1]; traduction anglaise: *African Polyphony and Polyrhythm. Musical Structure and Methodology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. xxviii - 668 p.

1986 «The holistic approach to ethnomusicological studies», *The World of Music* 28, 2: 3-13 (en collab. avec Frank Alvarez-Pereyre).

1988a «'Du pied à la main': les fondements métriques des musiques traditionnelles d'Afrique Centrale», *Analyse musicale* 10: 16-22 [«Geste et musique»].

1988b «Les musiques traditionnelles d'Afrique Centrale: conception/perception», *in*: *'Composition et perception', Actes du Symposium international 'Composition et perception musicales' tenu à l'Université de Genève du 19 au 23 mars 1987. Contrechamps* 10 (Genève): 177-195.

1988c «Systèmes musicaux en Afrique subsaharienne», *Canadian University Music Review* 9(1): 1-18.

1990 «La 'mémoire collective' dans les musiques traditionnelles d'Afrique Centrale», *Revue de Musicologie* 76(2): 149-162.

1991a «Un synthétiseur dans la brousse», *La Recherche* 229: 222-227.

1991b «Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale», *Analyse musicale* 22: 67-78. [«Analyse et modèles»].

1991c «L'ethnomusicologie», *in*: Pierre Bonte et Michel Izard, éd., *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris: P.U.F.: 248-251 (en collab. avec Frank Alvarez-Pereyre).

1991d «L'étude des échelles dans les musiques traditionnelles: une approche interactive», *Analyse musicale* 23: 21-24 (texte introductif au dossier consacré à l'expérimentation sur les échelles musicales d'Afrique Centrale).

1991e * *African Polyphony and Polyrhythm. Musical structure and methodology*. Cambridge: Cambridge University Press. xxviii - 668 p.

1992 «Symétrie et rupture de symétrie dans les musiques de tradition orale: le cas de l'Afrique Centrale», *QUADRIVIUM, Musiques et Sciences*: 209-216. Paris: IPMC (Institut pédagogique musique et danse, La Villette).

Discographie succincte

1966 *The music of the Ba-Benzele Pygmies*. Enregistrements, notice, photos en collab. avec Geneviève Dournon. 1 disque LP 30 cm/33 t. Collection UNESCO «An Anthology of African Music», Bärenreiter-Musicaphon BM 30 L 2303.

1969 *Musics of the Central African Republic*. Enregistrements, notice, photos en collab. avec Geneviève Dournon. 1 disque LP 30 cm/33 t. Collection UNESCO «An Anthology of African Music», Bärenreiter-Musicaphon BM 30 L 2310.

1975 *Ceremonial Music of Northern Dahomey*. 1 disque LP 30 cm/33 t. Collection UNESCO «Musical Sources», Philips 6586-022.

1983 *Greek Vocal Monodies*. Enregistrements, notice, photos en collab. avec Tatiana Yannopoulos. 1 disque LP 30 cm/33 t. Collection UNESCO «Musical Atlas», EMI 64 1653841.

1987 *Centrafrique. Anthologie de la musique des Pygmées Aka*. Coffret de 2 disques compacts, OCORA C 559012/13. (Réédition du coffret paru en 1978 en 30 cm/33 t.).

1988a *Grèce. Bouzouki. Hommage à Tsitsanis*. 1 CD OCORA C 559010 (réédition du disque LP 30 cm/33 t. paru en 1984).

1988b *The Fulani/Les Peuls*. 1 CD Collection UNESCO «Musics & Musicians of the World» Auvidis D 8006 AD 090 (réédition du disque LP 30 cm/33 t. paru en 1976).

1989 *Central African Republic*. 1 CD Collection UNESCO «Musics & Musicians of the World» Auvidis D 8020 AD 090 (réédition du disque LP 30 cm/33 t. paru en 1984).

1990a *Liturgies juives d'Ethiopie*. Enregistrements et notice en collab. avec Frank Alvarez-Pereyre. 1 CD Collection «Inédit», Maison des Cultures du Monde W 260013.

---

* *African Polyphony and Polyrhythm* a reçu en 1992 le prix de l'ASCAP (*American Society of Composers and Publishers*), une distinction rarement remise à un chercheur non américain.

1990b *Cameroon, Baka Pygmy Music.* 1 CD Collection UNESCO «Musics & Musicians of the World» Auvidis D 8029 AD 090 (réédition du disque LP 30 cm/33 t. paru en 1977).

1990c *Grèce. Epire «Tokutsia», Musiciens de Zagori.* Enregistrements, notice, photos en collab. avec Tatiana Yannopoulos. 1 CD Collection «Inédit», Maison des Cultures du Monde W 260020 (réédition du disque LP 30 cm/33 t. paru en 1987).

1992a *Banda Polyphonies (Central African Republic).* 1 CD Collection UNESCO «Musics & Musicians of the World» Auvidis D 8043 AD 090 (réédition du disque LP 30 cm/33 t. paru en 1976).

1992b *Polyphonies vocales des Pygmées Mbenzele, République Centrafricaine.* En collab. avec Denis-Constant Martin. 1 CD Collection «Inédit», Maison des Cultures du Monde W 260042.

Filmographie

1970a *L'arc musical ngbaka.* En collab. avec Robert Sève. 16 mm, noir/blanc, son optique, 10'. Paris: CNRS/Comité du Film ethnographique.

1970b *Les enfants de la danse.* En collab. avec Geneviève Dournon. 16 mm, couleurs, son optique, 11'. Paris: CNRS/Comité du Film ethnographique.

Annexe

L'ASSOCIATION POLYPHONIES VIVANTES

Créée en automne 1990, l'association *Polyphonies vivantes* a pour objet la préservation, l'étude et la diffusion des polyphonies de tradition orale du monde entier, sous toutes leurs formes. Il s'agit avant tout, et d'urgence, de sauver des «espèces musicales en voie de disparition» – de les sauvegarder, non seulement pour le bénéfice des peuples qui les ont créées, mais pour celui du patrimoine culturel de l'humanité toute entière.

Cette association dont Simha Arom, Directeur de recherches au CNRS, assure la direction scientifique, entend entreprendre des campagnes de collecte aussi systématiques que possible, mettre en place les moyens de conserver les documents ainsi réunis et assurer leur accès. Polyphonies vivantes organisera dans ce but des stages de formation à l'enquête, la collecte et la documentation des musiques polyphoniques de tradition orale sous la direction de chercheurs de notoriété internationale. L'enseignement associera des cours théoriques à des exercices pratiques, ces derniers avec la participation active de musiciens issus de cultures de tradition orale. Une médiathèque regroupera les documents existants, indépendamment de leur type de support (écrits, enregistrements, films, photos), de sorte qu'ils puissent être consultés et exploités. A partir de ce fond, une banque de données utilisable à l'échelle internationale pourra être constituée.

Pour soutenir cette activité documentaire, l'association organise régulièrement des colloques réunissant ethnomusicologues et musicologues pour débattre, dans un cadre pluridisciplinaire, de la problématique liée aux polyphonies de tradition orale – notamment de leur rapport avec la polyphonie savante occidentale –, et dresser ainsi le bilan des connaissances acquises et des travaux en cours, en vue de dégager des axes de recherche futurs. Polyphonies vivantes entend enfin promouvoir à ce titre des activités de recherche: elle définira les aires culturelles prioritaires à prospecter et s'attachera par ailleurs à favoriser la mise au point de nouvelles méthodologies.

Dans le cadre de ce programme d'activités, *Polyphonies vivantes* a ainsi organisé, du 30 mai au 2 juin 1991, en collaboration avec le Centre de la Voix de la Fondation Royaumont et avec le concours du Département du folklore de l'Union des compositeurs russes, un colloque sur les polyphonies populaires russes[1].

Ce colloque reposait sur le principe d'un échange d'expériences et de méthodes entre ethnomusicologues russes et occidentaux, d'une confrontation théorie/pratique à laquelle avait été associé l'ensemble Pesen Zemli, un groupe de chanteuses moscovites qui ont acquis leur pratique auprès des paysannes russes. Les séances au cours desquelles diverses pièces du répertoire ont fait

---

[1] *Cf.* Susanne Ziegler, «Conference on Russian Polyphonic Folksong, Royaumont (France) 29.05. – 2.06.1991», *The World of Music* XXXIII/3, 1991, et Anne-Hélène Trottier, «Un colloque sur les polyphonies populaires russes», *Analyse musicale*, 1991: 111.

l'objet d'une «performance» et d'une écoute analytique conduites par Simha Arom, réalisaient une symbiose unique entre un travail d'enquête proche du travail sur le terrain et une élaboration conceptuelle. Les communications présentées par les ethnomusicologues russes et une transcription des «travaux pratiques» réalisés en collaboration avec le groupe Pesen Zemli ont fait l'objet d'un livre[2] qui s'inscrit dans le cadre du programme de publications de l'association.

Le livre, auquel est joint un disque compact réunissant l'ensemble des pièces qui ont fait l'objet d'une analyse, répond à plusieurs sollicitations. En Occident, les polyphonies populaires russes constituent un domaine encore en friche dont la richesse insoupçonnée est apparue au cours de ces journées. De plus, les exécutions et les écoutes analytiques ont fait apparaître certaines caractéristiques musicales aux incidences épistémologiques majeures. Il s'agit, en l'occurrence, de la conception même de ce que l'Occident considère comme les éléments constitutifs d'une organisation polyphonique, à savoir, les rôles respectifs des différentes parties, voire ce que l'on entend par «partie». Dans tous les chants à deux ou plusieurs parties comportant une voix soliste, celle-ci, contrairement à toute attente, est toujours considérée comme une voix auxiliaire. Par ailleurs, il est apparu que l'exécution d'un chant à deux parties requiert au moins trois participants, la partie principale ne pouvant être chantée par une seule personne. C'est ainsi que la notion de partie se distingue ici de celle d'une ligne mélodique unique. En effet, pour les tenants des traditions russes, la «voix» d'une polyphonie réunit deux ou plusieurs voix physiques qui réalisent toutes une même idée mélodique, mais de manière hétérophonique. La «voix» acquiert ainsi une épaisseur, une densité engendrées par la production simultanée, dans un même registre et sur un ambitus limité, de sons différents. Considérée comme un être collectif, la «voix», par définition, est donc plurielle.

Poursuivant cet effort de décloisonnement des approches des cultures musicales, l'association Polyphonies vivantes a organisé les 26 et 27 septembre en l'Abbaye de Royaumont une rencontre autour des polyphonies traditionnelles *arbëreshes*. Simha Arom avait invité à cet effet deux groupes de quatre femmes, issus de deux villages de la Basilicata. Cette région d'Italie compte en effet quelque 94 villages fondés au XVe siècle par des populations albanaises fuyant l'expansionnisme turc. Bien qu'étant parfaitement intégrés à la population locale et complètement ignorés par l'État italien (même s'ils en constituent la minorité ethnique la plus importante), de nombreux habitants de ces villages ont conservé jusqu'à nos jours des traditions garanties par le maintient de l'ancienne langue albanaise et du rite orthodoxe. Les deux groupes invités à Royaumont étaient issus des villages de San Costantino Albanese et San Paolo Albanese, situés dans le Val Sarmento, qui comptent parmi ceux qui ont le mieux conservé les caractères les plus authentiques de leurs origines, et qui sont aussi les plus représentatifs de la diversité des pratiques musicales cultivées dans ces traditions. Les chants

---

[2] Paris: Créaphis, 79, rue du Faubourg Saint-Martin, 75010 Paris. Paru au cours du premier trimestre 1993.

arbëresh se caractérisent non seulement par un certain type d'émission vocale particulièrement tendue, mais également par une prédominance du chant polyphonique (les régions du Sud de l'Italie se caractérisent au contraire en général par la monodie). Deux séances d'atelier conduites par Simha Arom avec la participation de Bernard Lortat-Jacob (CNRS) et de Nicolas Scaldaferri, ethnomusicologue et musicien, ont permis d'analyser sur le vif ces polyphonies articulées autour de deux – le plus souvent –, trois ou quatre parties.

Si les conditions matérielles le permettent, l'association *Polyphonies vivantes* entend engager dès cette année les actions suivantes:

1. Réunion d'un groupe de travail international sur les polyphonies orales, dont l'objectif immédiat sera de dresser le cadre d'un programme de recherche qui devrait se traduire par:
- l'établissement d'une carte mondiale des polyphonies orales;
- le recensement des différents procédés et techniques polyphoniques connus de nos jours;
- l'élaboration d'une typologie fondée sur les procédés musicaux qui y sont mis en oeuvre;
- un examen critique du vocabulaire technique relatif aux musiques polyphoniques, en vue de la mise au point d'un cadre conceptuel unifié, apte à rendre compte aussi bien des phénomènes propres aux musiques de tradition orale que de ceux que l'on observe dans la musique savante occidentale.

2. Recensement des formes polyphoniques en usage chez les Bochiman: inventaire des types de musique existant; enregistrement de pièces représentatives et, partant de là, mise au point de méthodes appropriées pour l'analyse musicologique de ce patrimoine unique, aussi complexe qu'original.

3. Établissement d'une typologie des polyphonies populaires géorgiennes. La Géorgie apparaît comme un laboratoire unique et exemplaire pour l'étude des polyphonies orales, à la fois sur le plan synchronique et diachronique: elle se singularise non seulement par la richesse et la variété de ses polyphonies orales, mais on observe en outre certaines analogies entre les polyphonies religieuses de Géorgie et certaines polyphonies savantes notées au Moyen Âge. Avec les changements politiques récents, on peut hélas augurer que le déclin réservé aux musiques de tradition orale est imminent. D'où l'urgence de sauver ce pan de la culture musicale avant qu'il ne soit trop tard. L'objectif final de ce projet est à la fois d'établir une typologie ainsi qu'une «grammaire» des polyphonies populaires géorgiennes, et d'entreprendre une étude approfondie des polyphonies liturgiques de tradition orale.

Christian Meyer

Association Polyphonies vivantes
Directeur scientifique: Simha Arom (CNRS)
Coordination: Janine Maurel, 2, Villa Marcès, 75011 Paris

LA NOUVELLE GÉNÉRATION DES GRIOTS

Entretien avec Bassi Kouyaté

Bassi Kouyaté est né en 1968 à Banamba, dans la région de Koulikoro, au Mali. Troisième fils du griot Djiguy Kouyaté, il est pourtant le seul musicien professionnel de sa famille. Remarqué très tôt pour la chaleur de sa voix et sa virtuosité dans le jeu du *tamani* (tambour d'aisselle très répandu dans toute l'Afrique de l'Ouest), du *n'goni* (luth traditionnel à quatre cordes) puis de la guitare, il est engagé dans l'ensemble instrumental du cercle de Koulikoro à l'âge de dix ans, et y joue jusqu'en 1984. A l'image de la plupart des musiciens maliens, il décide alors de tenter sa chance à Abidjan (Côte-d'Ivoire), et de vivre de son art. Sans grand succès toutefois, puisqu'il se retrouve rapidement contraint à accepter toutes sortes de petits métiers pour subsister, et à ne plus jouer que la nuit.

Loin de se résigner, il continue cependant à exercer son rôle de griot au sein de la société mandingue de la ville, et se remet à voyager. C'est à Bouaké, ville importante du centre de la Côte-d'Ivoire, que Bassi Kouyaté fait la rencontre du *djembéfola* (batteur de *djembé*, gros tambour lié à la culture mandingue) Soungalo Coulibaly, comme lui originaire du Mali, qui en fait son propre griot, et l'emmène en tournée en Europe. Là, comme en Afrique, son jeu de guitare très particulier lui vaut rapidement le respect des milieux musicaux. Il participe aujourd'hui, à côté du groupe de Soungalo Coulibaly avec lequel il a déjà enregistré un disque, au ballet métis *Djinn Djow*, basé en Suisse. En août 1992, il enregistre une série de morceaux inédits pour la Radio Suisse Romande, au studio Ernest Ansermet. Une belle occasion de découvrir un artiste issu de la nouvelle génération des griots maliens, mais pour qui la tradition se vit au quotidien, avec respect et enthousiasme.

Vincent Zanetti: Quelles sont les origines de la famille Kouyaté de Banamba?

Bassi Kouyaté: Comme tous les griots Kouyaté, les Kouyaté de Banamba, bien qu'établis depuis plusieurs générations en pays bambara, sont d'origine malinké. L'histoire de notre famille remonte à Bala Fassèkè Kouyaté, qui était le griot de l'empereur Soundjata Keïta, fondateur de l'Empire du Mali. Comme lui, mes ancêtres ont tous vécu dans le Mandé, aujourd'hui partagé entre le Mali et la Guinée, et ainsi jusqu'au temps de Samori Touré. Lorsque celui-ci, décidé à rebâtir un véritable empire, mit le Mandé et le Wassolon à feu et à sang, nombreux sont ceux

qui durent émigrer. Mon arrière-grand-père, qui était le griot d'un important chef de village, le suivit dans son exil, accompagné par toute sa famille. C'est ainsi que les Kouyaté sont arrivés à Banamba: un griot ne peut pas trahir son *horon*. Vous savez, dans la société malinké comme dans la société bambara, il y a plusieurs castes: les *jon*, de condition servile, les *nyamankala*, dont font partie les forgerons et les griots, et qui ne peuvent pas être réduits en esclavage, et enfin les *horon*, les hommes libres. Parmi ceux-ci, il y a quelques grandes familles, dont l'histoire remonte très loin dans le passé, et c'est nous, les griots, qui sommes les dépositaires de cette histoire. Un vrai *horon* se doit d'avoir un griot, qui lui raconte le passé de ses ancêtres et lui sert de porte-parole face à la société. Ainsi, depuis des siècles, les Kouyaté sont les griots des Keïta. Mon père avait ses *horon* qui l'invitaient à parler ou à chanter chez eux, et leurs familles sont liées à la nôtre. Un tel lien existe aussi longtemps qu'il y a fidélité réciproque, et il peut se passer de père en fils.

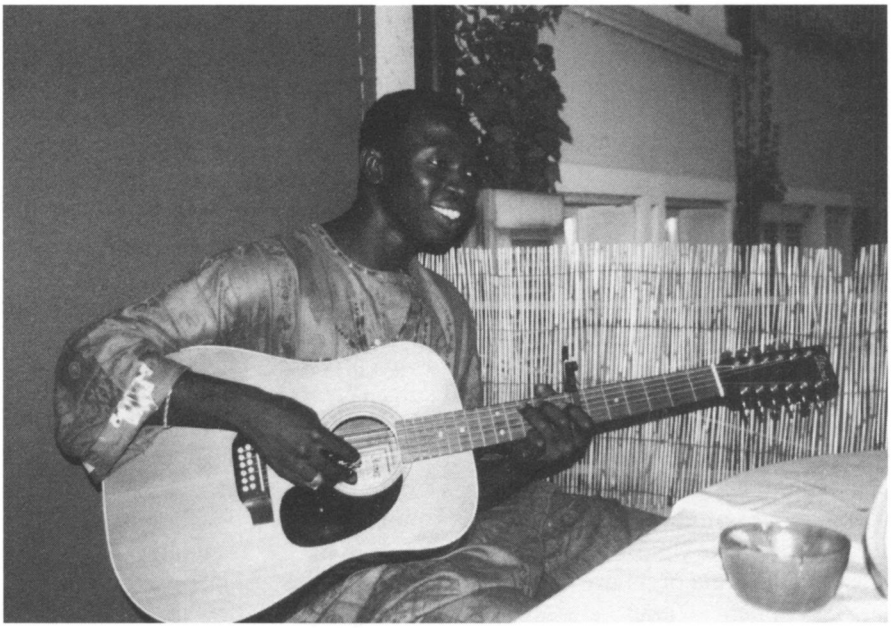
Est-ce que tous les membres de votre famille reçoivent la même éducation musicale? Et quelle est cette éducation? Comment, lorsqu'on naît Kouyaté, apprend-on le métier de griot?

Parmi les fils de Djeli Djiguy Kouyaté, je suis le seul musicien professionnel, en ce sens que je suis le seul à vivre exclusivement de la musique. Mais on peut pourtant dire que tous les membres de ma famille sont musiciens dans la mesure où tous savent jouer au moins d'un instrument: en effet, chez nous, tous les fils de Djeli Djiguy savent jouer du *tamani*[1]. Le *tamani*, nous sommes pour ainsi dire nés dedans! A notre naissance, notre père en a joué, ainsi qu'à notre baptême. C'est vraiment le tambour des griots, le tambour des Kouyaté. Dès notre plus tendre enfance, nous apprenons à nous débrouiller avec cet instrument, en écoutant le père et les grands frères, et en les accompagnant lorsqu'ils vont jouer dans les fêtes, les mariages ou les baptêmes, ou lorsqu'ils vont rythmer les travaux des champs. C'est ainsi que nous apprenons les rythmes, avec leurs accompagnements, leur rôle, le moment où il faut les interpréter, comment et pour qui les jouer... Il y a des rythmes pour les griots, des rythmes pour les forgerons, des rythmes pour les cultivateurs, et bien d'autres encore. L'enfant griot apprend tout cela auprès de ses aînés, en les accompagnant, mais il n'y a pas pour lui de cours, comme vous en avez ici en Europe pour les jeunes musiciens.

Il en va d'ailleurs de même pour les filles. Elles ne jouent pas le tambour, mais toutes apprennent à chanter dès leur plus jeune âge les chants des griots. Toutes ne deviendront pas chanteuses, car le travail de la voix est un travail très difficile, et parce que pour pouvoir chanter ces chants-là, il faut beaucoup de mémoire. Mais toutes apprennent à chanter de la même façon que nous, les garçons, apprenons à jouer le *tamani*.

---

[1] *Tamani* ou petit *tama*: tambour d'aisselle en forme de sablier, composé d'une caisse de résonance en bois, et tendu de deux peaux de chèvre (parfois de lézard ou de serpent). Le musicien en joue avec une baguette recourbée, qu'il tient généralement dans la main droite. Les griots malinké et bambara, comme les Wolof, utilisent également la main gauche pour frapper directement la peau du tambour, contrairement aux Bobo, par exemple, qui ne jouent qu'avec la baguette.



Bassi Kouyaté et sa guitare à douze cordes. Photo: Pascal Rinaldi, 1992.

Mais vous-même, vous chantez...

C'est vrai! Mais là aussi, je suis le seul parmi les fils de mon père! Il y en a qui jouent aussi le *n'goni*, et il y a mon frère aîné, Karunga Kouyaté, qui parle pour les gens, et à qui notre père a transmis le savoir lié à la parole, les *tarik*[2]. Mais je suis le seul qui ait repris le chant, et c'est moi qui ai hérité de son savoir dans ce domaine.

Comment avez-vous appris à chanter?

Tout d'abord, comme je l'ai dit, en écoutant mes aînés, hommes et femmes. Puis j'ai été remarqué par ma tante, la chanteuse Kani Kouyaté, qui a été une très grande vedette au Mali. Aujourd'hui, elle est très vieille et ne peut plus marcher, mais en son temps, elle a été une des trois plus grandes griottes du Mali, avec Fanta Damba et Fatou Koné, et elle jouissait du plus grand respect de tous les griots. C'est elle qui a véritablement commencé à m'apprendre à chanter le répertoire des griots!

---

[2] Par *tarik*, Bassi Kouyaté désigne ici tout le savoir historique et religieux qui ne s'acquiert que par initiation, au prix d'un long apprentissage. Il semble qu'il s'agisse dans le cas présent d'un savoir oral, et non livresque. Il n'est en tout cas pas accessible à tous, et n'est connu que d'une toute petite minorité de griots initiés.

Quand j'étais petit, j'allais chaque matin la saluer sitôt le petit déjeuner terminé. C'est un devoir pour l'enfant africain que d'aller saluer ses parents le matin; c'est alors que ceux-ci peuvent lui apprendre chaque fois quelque chose de nouveau, parce qu'ils sont contents de sa visite. Moi-même, j'allais saluer tous les matins ma tante Kani Kouyaté, et je ne manquais jamais de la provoquer, en plaisantant, pour qu'elle m'apprenne quelque chose. Chez nous, c'est l'enfant griot qui doit provoquer les vieux, sinon ils peuvent garder leur savoir jusqu'à leur mort, ou jusqu'à être trop vieux même pour pouvoir le transmettre, soit qu'ils soient malades, soit qu'ils soient devenus séniles. Lorsque l'enfant réclame le savoir, on peut alors juger de la force et de la profondeur de sa motivation, et s'il le mérite, on le lui donne par bribes, en s'assurant qu'il l'assimile. C'est comme ça que ça s'est passé entre Kani et moi! Elle m'entendait chanter avec mon *tamani*, et quand j'allais chez elle, le matin, elle me prenait la main. Ça commençait toujours par des plaisanteries, puis elle me disait des paroles, et moi, je répétais, je répétais... Un jour où elle était très contente, elle m'a fait appeler après le déjeuner, et elle m'a dit: «Bassi, j'ai fait mon succès, il y a des années, grâce au premier morceau que j'ai su chanter. Je vais t'apprendre cette chanson, pour que toi-même tu puisses la chanter! C'est ainsi que j'ai appris ma première chanson du répertoire des griots; c'est un morceau que l'on appelle «Tara».

Qu'est-ce qui distingue les chansons de griots des autres chants traditionnels?

Tout d'abord leur contenu! Le griot introduit presque toujours dans ses chants les devises des familles pour qui il chante, ainsi que des extraits de leur histoire, qu'il leur sert en exemple. Il mêle ces éléments aux paroles originales qu'il doit obligatoirement connaître, et qui sont transmises de génération en génération. Ces paroles chantent le plus souvent la mémoire de tel héros du passé, comme Soundjata, Fakoli, Da Monzon Diarra, Bakari Jan, etc. Elles chantent leurs louanges, celles de leur famille, de leur parents, et racontent leur histoire. Elles sont riches d'enseignement pour qui sait et veut les écouter, car elles sont pleines d'exemples susceptibles d'apporter des solutions à tous les problèmes de la vie. Le griot n'interprète que rarement ses chants dans leur version intégrale: celle-ci pourrait en effet durer des heures, voire des jours. Il en choisit généralement les extraits les plus significatifs, les thèmes les plus connus, et y mêle le nom de la personne pour qui il chante, ainsi que les noms de ses parents; il en vante les mérites, et lui donne des conseils. Les grands griots, à l'image de leurs prédécesseurs qui servaient de conseillers aux rois et aux grands dignitaires, n'hésitent même pas à sermonner leur auditoire, si les circonstances l'exigent. Certains, dans l'histoire, l'ont fait au péril de leur vie... Mais il y a aussi les griots qui chantent n'importe quoi pour plaire à ceux qui les paient. Ceux-là desservent la condition de griot, mais ils sont hélas, de nos jours, les plus nombreux. Cela vient certainement de la perte des structures traditionnelles, et de la nécessité pour chacun de se resituer et de survivre dans la société actuelle.

Existe-t-il également une différence musicale?

Ce que nous, Kouyaté, appelons le répertoire des griots, se joue avec ses notes propres, sa propre gamme. Ce répertoire est issu, pour une bonne part, du *Soundjata Faasa*, de l'épopée mandingue, qui raconte la fondation de l'Empire du Mali. Il se chante accompagné par le *n'goni* à quatre cordes, par la *cora*, le *balafon*, le *bolon* à trois cordes, et par le *tamani*, mais toujours sur sa propre gamme, composée de sept notes, et qui le distingue des autres répertoires. Il est lié à la tradition malinké.

Mais il y a aussi des griots bambara, qui chantent leur propre répertoire. Celui-ci se rattache notamment à la geste de Ségou, qui raconte les exploits de Biton Coulibaly, de Da Monzon Diarra et des héros bambara qui luttèrent contre l'islam. Pour ces morceaux-là, il y a de nouveau une gamme particulière, composée de cinq notes. Le plus grand griot bambara était probablement Bazoumana Cissoko, le Vieux Lion, qui était né aveugle. C'était un grand ami de mon père, et le plus grand connaisseur de la tradition bambara. Il venait parfois rendre visite à ma famille, à Banamba, et je l'ai moi-même très bien connu.

De la même façon, il existe des griots peul, des griots soninké, qui ont chacun leur propre répertoire. Mais pour nous, griots malinké, la différence essentielle vient de ce que nous pouvons chanter bien d'autres choses sur ces mêmes modes musicaux. Pour moi, lorsque je parle de répertoire de griots, j'entends griots du Mandé. Mais ce n'est pas un jugement de valeur. Toutefois, il faut savoir distinguer la provenance de chaque chose: les pièces du répertoire des griots malinké sont les plus anciennes, et le statut social de griot, tel que nous le connaissons, est né au Mandé. S'il est vraisemblablement plus ancien encore, il a été codifié par Soundjata Keïta lui-même, en même temps que le reste de la société mandingue. Cela s'est fait au Mandé!

Mais vous-même, vous ne vous en tenez pas au répertoire malinké...

Je suis né à Banamba, en pays bambara, et ma mère est soninké. Pour ce qui est de la langue, le malinké et le bambara sont très proches, et se distinguent surtout par la prononciation de certains mots. Le soninké représente par rapport aux deux autres un langue bien distincte. Mais musicalement, il s'agit déjà de trois modes différents. Mon enfance en est imprégnée, et aujourd'hui, je les utilise dans ma musique. J'utilise également la musique peul, et la musique du Wassolon, qui est très proche de la musique bambara; la langue est la même, et la gamme presque identique. C'est la musique des chasseurs, que l'on joue normalement sur le *donsow n'goni*[3]. Selon les gens pour qui je joue, et ce que je veux leur dire, j'utilise l'un ou l'autre de ces différents répertoires. Ainsi, pour Soun-

[3] Harpe-luth à six cordes, dont la caisse de résonance est une calebasse tendue d'une peau chevillée, et le manche une baguette de bois légèrement recourbée, pourvue en son extrémité d'une sonnaille en métal. C'est l'instrument de prédilection des *donsow djeli*, les griots des chasseurs.

galo Coulibaly, à qui je suis attaché, et qui est originaire de la région de Ségou, j'utilise le plus souvent le répertoire bambara, mais lorsque je joue pour Karim Sidibé, un *horon* à qui je suis très lié et qui vient du Wassolon, je chante le répertoire wassolonké.

Comment avez-vous appris à jouer de la guitare? Comment êtes-vous arrivé à cet instrument?

Cela n'a pas été sans problème. Mon père était un grand *n'gonifola*, un joueur de *n'goni*, et mon premier instrument, après le *tamani*, a tout naturellement été le *n'goni*. C'est d'ailleurs l'instrument que l'on utilise pour accompagner les récits, les épopées... Lorsqu'on m'a pris pour aller jouer dans l'ensemble instrumental du cercle de Koulikoro, c'était à cause de ma voix et de la façon dont je jouais le *tamani*; mais quand on a su que je jouais du *n'goni*, et qu'on m'a entendu jouer, on ne m'a plus lâché pendant six ans. Comme je passais tout mon temps à jouer, j'étais bien connu à Banamba, et on me demandait souvent d'aller jouer dans les fêtes. En 1982, un notable de Banamba, Madou Kagnassi, demanda en mariage une jeune fille de la région qui s'appelait Aïnè, et qui m'invita à venir jouer à la fête. Madou Kagnassi fut très content de ma prestation et enregistra plusieurs cassettes avec mes chants. Puis il partit en voyage en Guinée et en ramena une guitare qu'il m'offrit en cadeau. C'est comme cela que j'ai commencé à jouer de la guitare.

Mais pour mon père, qui était un traditionaliste, la guitare apparaissait comme un danger. C'était l'instrument des drogués et des alcooliques, et sûrement pas celui des griots. Il avait peur qu'en l'adoptant, je laisse tomber la tradition, et que j'abandonne le répertoire des griots. Aussi, il commença par m'interdire d'en jouer. J'entrai donc dans la clandestinité, et entrepris d'en faire l'apprentissage la nuit. Chaque nuit, vers deux ou trois heures du matin, je me levais et prenais mon instrument. Mais une nuit où il ne parvenait pas à dormir, Ba Djiguy se leva et entendit ma musique. Il décida de me surprendre, mais soudain, il se rendit compte que le morceau que je jouais était un de ses préférés dans tout le répertoire des griots. C'était le morceau même que m'avait appris ma tante, Kani kouyaté: c'était le «Tara». Aussitôt, mon père entra dans ma chambre et me prit dans ses bras en me disant de lui pardonner sa mauvaise conduite à mon égard. A partir de ce jour, il me fit souvent appeler pour lui jouer à la guitare ses airs favoris.

Mais avant cela, j'ai bien été obligé d'apprendre tout seul. J'ai donc transposé tous les morceaux que je connaissais sur la guitare à partir du *n'goni* traditionnel. C'est ce qui fait que je me sens en continuité par rapport à la tradition et à la musique de mon père. Evidemment, les multiples possibilités de la guitare m'ont permis d'aborder d'autres répertoires, ceux dont nous avons déjà parlé, et de leur donner parfois une dimension nouvelle. Mais je ne suis pas le premier griot guitariste au Mali. Bien avant moi, certains ont su imposer leur style, et je leur dois beaucoup. Il y a des gens comme Ali Farka Touré, Djelimadi Tounkara, et d'autres encore, à qui je suis redevable. Moi, je ne suis qu'un enfant dans la

Bassi Kouyaté en concert en Suisse. Photo: Pascal Rinaldi, 1992.

musique, mais je connais ma culture, ma tradition, et j'en tire sans cesse de quoi aller plus loin. Sur la guitare, je peux par exemple adapter des choses qui normalement sont faites pour le *balafon* ou la *cora*. Les possibilités sont infinies.

Vous inspirez-vous d'autres styles, d'autres façons de jouer de la guitare? Êtes-vous influencé par les musiques modernes que l'on entend en Occident et que l'on écoute de plus en plus en Afrique également?

Je connais ces styles dont vous parlez, et je les écoute avec plaisir. Je suis ouvert à ce qui se passe autour de moi, et je ne peux pas y rester insensible. Aussi est-il certain que des éléments nouveaux, extérieurs à la tradition des griots, viennent parfois s'y mêler. Mais cela se fait naturellement, sans que je le recherche vraiment! Je ne cherche pas à révolutionner la musique des griots; j'y adapte au contraire un instrument nouveau, en cherchant plutôt à l'enrichir encore. Tout ce que je fais a sa source, son origine, dans la tradition, et c'est cette même tradition que je compte bien passer à mes enfants un jour.

Comment accordez-vous votre guitare? Quel type d'instrument utilisez-vous?

Vous savez, chez nous, la musique ne se transmet pas par écrit. C'est une matière vivante que l'on se passe de génération en génération et qui évolue avec le temps. J'ai donc un peu de peine à vous parler des notes avec les noms que vous, Européens, vous leur donnez; il serait plus facile pour moi de vous les jouer. Mais sur mon instrument, je peux vous dire comment j'accorde chaque corde en fonction de ce que je joue. Lorsque je joue les répertoires malinké et bambara, mes cordes donnent les notes suivantes, de la plus grave à la plus aiguë: fa, la, ré, sol, do et mi. Mais pour le répertoire du Wassolon, ou pour développer le répertoire bambara, je monte encore la première corde de basse en sol.

J'aime jouer sur toutes les guitares, y compris les guitares électriques. Mais mon instrument préféré reste la guitare acoustique à douze cordes, dont les harmoniques résonnent d'une manière particulièrement riche, et qui me permet de développer davantage mon jeu.

Composez-vous vous-même de nouvelles chansons, et si oui, comment?

Je compose régulièrement de nouvelles chansons, soit à partir de vieux morceaux des différents répertoires traditionnels, en m'inspirant des mélodies, soit en les créant entièrement, avec une musique et des paroles neuves. Ma principale source d'inspiration, je la trouve autour de moi, chez les gens avec qui je vis, ceux que je rencontre, et surtout dans les différences qui les distinguent. Pour être griot, au vrai sens de ce mot, il faut être très sensible au caractère propre de chaque personne que l'on rencontre. Oui, c'est dans la différence que je trouve mon inspiration, et bien sûr dans la nature. Les forces qui l'habitent, le soleil, la lune, les étoiles sont une source perpétuelle d'étonnement pour moi, d'émerveillement aussi... J'y trouve la matière de mes chansons. Sinon, je peux dire

encore que je compose surtout la nuit. Il y a pendant la nuit une atmosphère particulière à laquelle je suis sensible, et même le son des instruments me paraît plus riche la nuit, plus vivant...

Vous habitez à Bouaké, en Côte-d'Ivoire. Le Mali ne vous manque-t-il pas?

Vous savez, la communauté mandingue de Côte-d'Ivoire est très importante et, en son sein, les Maliens sont nombreux. A Bouaké, dans le quartier dans lequel je réside, c'est un peu le Mali. On y parle bambara ou dioula, ce qui revient presque au même, et la musique que nous jouons est imprégnée de culture malienne. Cela dit, la Côte-d'Ivoire est un pays plus riche que le Mali, et son climat est moins dur. Cela aide à s'y sentir bien! Mais c'est sûr: le Mali me manque parfois, et ma famille aussi. J'espère bien pouvoir un jour construire ma propre maison à Banamba, auprès des miens, et y élever mes propres enfants le jour où j'en aurai. Là, je pourrai à mon tour leur transmettre ce que je sais, ma musique, mes traditions, qui sont celles de mes ancêtres et de ma famille. Je crois que, pour que la transmission se fasse bien, elle doit se faire dans un certain contexte. A Banamba, la proximité de la famille et un certain mode de vie doivent permettre, je l'espère, cette transmission, *inch'Allah*!

Propos recueillis par
Vincent Zanetti

LIVRES

Simha AROM & Christian MEYER (éds). ***Les polyphonies populaires russes.*** Textes réunis et traduits par Anne-Hélène Trottier. Paris: Éditions Créaphis (Collection «Rencontres à Royaumont»), 1993. 176 p. 31 transcriptions musicales. Accompagné d'un disque compact (Nota Bene, NB 9301).

Ce petit livre captivant permet au lecteur de vivre (ou même de revivre) les rencontres polyphoniques organisées à Royaumont, à une trentaine de kilomètres au nord-est de Paris, pendant quatre jours délicieusement printaniers, en 1991. Six ethnomusicologues russes et un bulgare y ont présenté des communications sur la polyphonie vocale de régions qu'ils ont étudiées; un ensemble vocal moscovite remarquable appelé Pésèn Zemli illustrait les musiques en question devant un public choisi d'ethnomusicologues, de musicologues et de musiciens venant de divers pays. Les langues de travail étaient le français et le russe, la communication étant facilitée par la présence d'excellents interprètes qui alternaient des phrases ou paragraphes dans l'une et l'autre langues; en d'autres termes, ce n'était pas une traduction simultanée, ce qui laissait le temps aux participants de digérer des matériaux généralement inconnus en Occident et de réfléchir aux implications des concepts musicaux souvent étonnants mis en avant par les Russes. L'instigateur de cette rencontre était Simha Arom, fondateur de l'Association «Polyphonies vivantes» dont c'était la première manifestation. La tâche complexe d'organiser la publication fut entreprise par Anne-Hélène Trottier, également auteur de l'article «Contextes et repères» (pp. 9-19).

Pratiquement toutes les démonstrations musicales fournies par Pésèn Zemli figurent sur le CD. Elles ponctuaient brillamment le déroulement des rencontres. Il était éclairant de pouvoir demander, à titre de comparaison, l'interprétation de la même pièce à l'ensemble entier – avec des parties parfois «doublées» – et à un trio de solistes. Les huit membres de Pésèn Zemli avaient un avantage non négligeable, car ils avaient appris les pièces directement auprès des paysannes qui détenaient ces musiques de tradition orale, en sillonnant tout leur vaste pays pendant leurs vacances, et qu'il avait assimilé entièrement leur terminologie et leurs concepts musicaux. Tandis que les paysannes elles-mêmes auraient éprouvé quelque difficulté à expliquer rationnellement leurs pratiques musicales à un auditoire «technique», les citadines moscovites, par le fait de leur assimilation à deux ou plusieurs cultures, y parvenaient sans autre: ils étaient à la fois du

dedans et du dehors. Le directeur et fondateur de l'ensemble est l'ethnomusicologue Ekatarina Dorokhova dont les interventions dans le cadre des ateliers, ainsi que la communication sur la «Plurivocalité traditionnelle du Sud de la Russie», étaient fort éclairantes. Si l'acoustique de la pièce où se réunissaient les ateliers était un peu étouffée (et donc insuffisante pour une commercialisation à grande échelle du CD), on n'en a pas moins du plaisir à l'écouter. Les qualités vocales exceptionnelles de l'ensemble, qui savait aussi reproduire les timbres caractéristiques des styles vocaux paysans (par exemple, la voix dite rauque), s'en trouvent confirmées. Les transcriptions musicales, établies minutieusement, sont de lecture agréable.

Qu'en est-il des fameuses «problématiques» si chères au professeur Arom (*cf.* Arom 1985/1991)? Les rencontres en question furent-elles l'occasion de réexaminer la terminologie occidentale souvent imprécise, qui distingue entre monodie, hétérophonie et polyphonie? Qu'il suffise, à ce propos, de citer le texte au dos du livre:

> «Les communications présentées par des musicologues et folkloristes russes mettent en évidence les principales caractéristiques des polyphonies populaires. Certaines d'entre elles sont troublantes pour la pensée musicale occidentale. Celles en particulier qui se rattachent à la dimension hétérophonique de ces polyphonies. En effet, contrairement à ce que nous entendons en Occident, la «voix» d'une polyphonie réunit deux ou plusieurs voix physiques qui réalisent toutes une même idée mélodique. La «voix» – plurielle – acquiert ainsi une épaisseur, une densité, engendrées par la production simultanée, dans un même registre et sur un ambitus limité, de sons différents».

Ainsi comprend-on que l'ethnomusicologie russe, qui a suivi historiquement une autre filière que l'ethnomusicologie occidentale, recourt à un vocabulaire et à des approches que le lecteur de l'ouvrage devra apprendre pour en bénéficier pleinement. Le glossaire (p. 165-69) est très utile à ce propos, et il vaut peut-être la peine de l'étudier et de le mémoriser avant de s'engager dans la lecture. Voici quelques concepts clef: *dichkant* («dans la plurivocalité, [il] assume essentiellement une fonction d'ornementation»); *podgolossok* (de *pod*: «sous» et *glossok*: «petite voix), se référant à divers types de contre-chants; et *podvodka* (de *pod*: «sous» et *vodit'*: «conduire», «mener»), forme particulière de contre-chant rigide que les autres chanteurs doivent écouter et suivre méticuleusement. D'une manière générale, les chercheurs russes distinguent quatre types d'hétérophonie au moins, dont:

- l'hétérophonie de type monodique;
- l'hétérophonie «à variantes» ou non différenciée;
- l'hétérophonie différenciée;
- le «chant à deux voix sur base hétérophone».

Ces distinctions, et bien d'autres encore, se comprennent facilement à partir de la contribution de Margarita Engovatova, grâce à ses transcriptions musicales soigneusement étiquetées: l'hétérophonie monodique, présentée sur onze (!)

portées; l'hétérophonie à variantes, sur cinq portées; la diaphonie à bourdon, sur six portées; le bourdon «menteur», sur huit portées; le chant à *podvodka*, sur sept portées. Les transcriptions les plus étonnantes sont peut-être celles intégrées par Anatoly Ivanov à sa contribution intitulée «A propos des polyphonies instrumentales et vocales des régions de Koursk et de Belgorod». Les flûtes en roseau ne figurent malheureusement pas sur le CD, et la qualité technique des bandes magnétiques qu'Ivanov avait apportées en France démontraient clairement que la plupart des ethnomusicologues russes manquent d'accès au matériel d'enregistrement le plus rudimentaire, comme un simple walkman.

Les diverses communications se recoupent en partie, notamment en ce qui concerne les définitions admises et utilisées par plusieurs auteurs. Mais ce n'est pas un mal, car ces recoupements permettent au lecteur d'assimiler les approches analytiques suivies par les ethnomusicologues russes. On relève également une certaine persistance (inconsciente?) de la *Kulturkreislehre*, notamment dans le fait d'attribuer d'emblée tel ou tel phénomène à une certaine «strate» musico-historique – procédure en laquelle je n'ai moi-même nulle confiance.

Sans doute, Simha Arom eut une idée géniale en organisant ces rencontres polyphoniques expérimentales et satisfaisantes, et le livre en question fascinera certainement celui qui est prêt à consacrer une journée à se pénétrer de ses mystères, en installant son répondeur automatique, en fermant sa porte à clef, en se munissant d'un bloc-notes et en allumant son lecteur CD.

Peter Crowe

Traduit par Isabelle Schulte-Tenckhoff

Bibliographie

AROM Simha
1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale*. Paris: Selaf, 2 vol.
1991 *African Polyphony and Polyrhythm* [traduction anglaise d'Arom 1985]. Paris & Cambridge: Maison des Sciences de l'Homme & Cambridge University Press.

Francesco GIANNATTASIO. *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica.* Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1992. 310 p., bibl., index, mus.

Il faut dire, avant tout et surtout, que ce livre représente quelque chose de nouveau dans la littérature ethnomusicologique italienne. En effet, on a ici, et pour la première fois dans la langue de Dante, un travail consacré à des questions théoriques telles que la définition de son champ d'étude, son histoire, sa méthodologie, etc. Autrement dit, pendant qu'il essaie de décrire ce que la musique

portées; l'hétérophonie à variantes, sur cinq portées; la diaphonie à bourdon, sur six portées; le bourdon «menteur», sur huit portées; le chant à *podvodka*, sur sept portées. Les transcriptions les plus étonnantes sont peut-être celles intégrées par Anatoly Ivanov à sa contribution intitulée «A propos des polyphonies instrumentales et vocales des régions de Koursk et de Belgorod». Les flûtes en roseau ne figurent malheureusement pas sur le CD, et la qualité technique des bandes magnétiques qu'Ivanov avait apportées en France démontraient clairement que la plupart des ethnomusicologues russes manquent d'accès au matériel d'enregistrement le plus rudimentaire, comme un simple walkman.

Les diverses communications se recoupent en partie, notamment en ce qui concerne les définitions admises et utilisées par plusieurs auteurs. Mais ce n'est pas un mal, car ces recoupements permettent au lecteur d'assimiler les approches analytiques suivies par les ethnomusicologues russes. On relève également une certaine persistance (inconsciente?) de la *Kulturkreislehre*, notamment dans le fait d'attribuer d'emblée tel ou tel phénomène à une certaine «strate» musico-historique – procédure en laquelle je n'ai moi-même nulle confiance.

Sans doute, Simha Arom eut une idée géniale en organisant ces rencontres polyphoniques expérimentales et satisfaisantes, et le livre en question fascinera certainement celui qui est prêt à consacrer une journée à se pénétrer de ses mystères, en installant son répondeur automatique, en fermant sa porte à clef, en se munissant d'un bloc-notes et en allumant son lecteur CD.

Peter Crowe

Traduit par Isabelle Schulte-Tenckhoff

Bibliographie

AROM Simha
1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale*. Paris: Selaf, 2 vol.
1991 *African Polyphony and Polyrhythm* [traduction anglaise d'Arom 1985]. Paris & Cambridge: Maison des Sciences de l'Homme & Cambridge University Press.

Francesco GIANNATTASIO. *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica.* Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1992. 310 p., bibl., index, mus.

Il faut dire, avant tout et surtout, que ce livre représente quelque chose de nouveau dans la littérature ethnomusicologique italienne. En effet, on a ici, et pour la première fois dans la langue de Dante, un travail consacré à des questions théoriques telles que la définition de son champ d'étude, son histoire, sa méthodologie, etc. Autrement dit, pendant qu'il essaie de décrire ce que la musique

peut être aux yeux des anthropologues, l'auteur nous donne une sorte de philosophie générale de la discipline ethnomusicologique.

Jusqu'à présent, pour lire quelque chose de substantiel sur le sujet, on devait se tourner vers la littérature anglo-américaine ou allemande. Cela parce que l'ethnomusicologie italienne – pour des raisons historiques et politiques – s'est développée relativement tard. Depuis sa naissance, elle a dû avant tout répondre à la nécessité pressante de découvrir et de documenter les musiques traditionnelles du pays. Il n'est donc pas étonnant que jusqu'à la dernière génération d'ethnomusicologues, les Italiens aient produit très peu de réflexions générales sur la musique et aient écrit très peu sur les musiques provenant d'autres parties de l'Europe ou de la planète (bien que l'Italie ait eu de petites aventures colonialistes qui auraient pu favoriser les contacts avec le «dehors»). Mais l'époque du travail «chez soi» a abouti. Aujourd'hui, la tendance d'aller à l'étranger est en croissance parmi les ethnomusicologues italiens (l'auteur de ce livre est par exemple lui-même aussi africaniste). Maintenant donc, l'occasion se présente de réfléchir sur l'histoire de la discipline en Italie et de comparer la vision des choses qu'on a développé à l'intérieur avec celle des autres pays.

Faisant suite à une littérature imposante, le livre que Francesco Giannattasio nous a donné est d'autant plus ambitieux et courageux. Si on regarde la bibliographie à la fin du travail, on voit bien que l'auteur en a été conscient, tellement conscient qu'il a pris en considération comme référence une littérature d'environ trois cents titres. Parmi ceux-ci, on a des surprises en vérifiant les présences et les absences. Il est évident que l'auteur (et je me pose la question de savoir si l'intention n'est pas parfois vraiment polémique) a fait un choix qui est à la fois «italocentrique» (surtout «romanocentrique»: *Roma caput mundi*) et francophone. Dans la bibliographie, la littérature italienne est abondante en effet, mais on n'y trouve que peu de titres ne provenant pas des ethnomusicologues de l'«école romaine».

En ce qui concerne l'étranger, la présence française est massive, mais il y a très peu d'allemands (même *Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik* de Wolfgang Suppan, un livre qui s'occupe du même sujet et qui présente des similarités avec celui de Giannattasio, brille par son absence). La littérature anglo-américaine est sûrement tenue en meilleure considération. Ici aussi, néanmoins, on trouve des choses anciennes (par exemple Bruno Nettl, *Music in Primitive Culture*) qui ont presque complètement perdu leur utilité et on n'y trouve pas tout ce qu'il y a en anglais de plus récent et de plus valable. Cela veut-il dire que, selon Giannattasio, la littérature ethnomusicologique allemande est négligeable? Et que l'ethnomusicologie américaine est surtout valable pour ce qu'elle a fait jusqu'aux années soixante? Mais si l'auteur croit cela, il ne nous livre pas de polémiques ouvertes. L'explication est peut-être qu'il faut lire son livre comme un réseau de relations entre la culture italienne et celle des autres pays où certaines idées, culturellement compatibles sont amplifiées, tandis que les autres demeurent au second plan. Il faut dire enfin que, dans cette bibliographie, on trouve une abondance de références sur la psychologie cognitive et ses liens avec la musicologie.

Il me semble intéressant d'examiner, à ce propos, sur la base de sa littérature de référence, quel choix de sujets l'auteur a opéré pour circonscrire le concept de musique. Souvenons-nous, pour comprendre le découpage du livre, de son titre (*il concetto di musica*) qui nous dit comment Giannattasio, afin de donner une définition de l'ethnomusicologie, décide d'examiner tout ce qui peut être considéré comme musical dans les cultures du monde. L'indication implicite s'ensuit que tout ce qui est musical est évidemment l'objet que l'ethnomusicologie doit considérer. On voit très bien ici, encore une fois, qu'une bonne discussion philosophique n'est souvent rien d'autre que le produit d'une explication terminologique.

En travaillant sur des sujets qu'il avait déjà en partie traités dans d'autres publications (voir la bibliographie), et poursuivant sur des lignes qui conduisaient vers la même cible, l'auteur a divisé son livre en trois grandes parties: I. Les sons du monde et le monde des sons; II. L'organisation des sons; III. Le pouvoir des sons.

Dans la première partie, on trouve quatre chapitres: 1. La discussion sur les raisons de l'autonomie de l'ethnomusicologie et, à la fois, celles de la convergence de méthode avec l'anthropologie (on disait en latin: *definitio fit per genus proximum et differentiam specificam*); et en effet, parce que la psychologie cognitive revient plusieurs fois à la surface du discours, on s'aperçoit comment l'ethnomusicologie est (pour reprendre l'expression de George Ritzer) *a multiple paradigm science*; 2. Un examen de ce qu'on appelle les «universaux» de la musique; 3. une petite histoire de l'ethnomusicologie et de son appareil théorique; 4. Un chapitre consacré aux développements de l'ethnomusicologie en Italie, qui est en effet très intéressant. Plusieurs fois (et ailleurs dans les autres chapitres du livre) on comprend pourquoi l'auteur considère Diego Carpitella, son ancien professeur, comme la figure historiquement la plus importante du pays.

La deuxième partie du livre examine certains concepts de théorie et d'esthétique musicales. Ici, l'auteur montre dans quel sens et dans quelles limites ces concepts ont de l'utilité pour l'ethnomusicologie (son, rumeur, temps, rythme, mètre, les théories en général, l'improvisation).

La troisième partie est peut-être la plus originale car on y trouve (comme – dans une certaine mesure – dans le cas de Wolfgang Suppan avec son *Der musizierende Mensch*) une discussion sur les fonctions de la musique qui consacre justement beaucoup d'attention à la «transe» et à tout ce qui l'accompagne. L'auteur a vraiment raison ici de mettre l'accent sur les fonctions dyonisiaques de la musique (c'est l'anthropologue Ruth Benedict qui a remarqué que la présence ou l'absence de la transe est une caractéristique fondamentale des cultures). La section aboutit à des réflexions générales sur la musique comme «système de discours».

J'aimerais souligner enfin, parmi les caractéristiques les plus séduisantes de ce livre, que la plus grande partie des réflexions théoriques que l'auteur présente sont accompagnées d'exemplés musicaux provenant presque toujours de sa propre expérience ethnographique. Ce travail de Giannattasio est donc un bon livre qui vaut certainement la peine d'être lu par les Italiens – cela va de soi – qui

s'intéressent à l'ethnomusicologie, et aussi par ceux qui, à l'étranger, cherchent une vision d'ensemble sur l'ethnomusicologie en Italie. En effet, ce livre nous donne la sensation que l'ethnomusicologie italienne, beaucoup plus que celle d'autres pays de l'Europe occidentale, est quelque chose de tout à fait particulier. Je ferai lire *Il concetto di musica* à mes étudiants en ethnomusicologie, en leur précisant, qu'il s'intègre très bien, sans les remplacer, aux ouvrages les plus récents publiés en anglais et en allemand.

Marcello Sorce Keller

Jacob Wainwright LOVE. ***Sāmoan Variations. Essays on the Nature of Traditional Oral Arts.*** New York & London: Garland Publishing, 1991. xvii, 327 p.

Jürg WASSMANN. ***The Song to the Flying Fox. The Public and Esoteric Knowledge of the Important Men of Kandingai about Totemic Songs, Names, and Knotted Cords (Middle Sepik, Papua New Guinea).*** Translated from the German by Dennis Q. Stephenson. Boroko PNG: Cultural Studies Division, National Research Institute, 1991. xxi, 313 p.

Avec la généralisation du travail sur le terrain, ethnomusicologues, linguistes et anthropologues culturels ont été confrontés au problème de la compréhension de la poésie, en particulier de la poésie chantée. Souvent, les structures poétiques diffèrent de celles du langage parlé, et il arrive qu'elles restent un mystère total; les métaphores risquent d'être obscures, il y a abondance d'ellipses, le langage peut être ancien ou inconnu (même dans le cas de langages spécifiquement réservés au chant), l'importance des noms propres n'est pas claire; et ainsi de suite. Une nouvelle approche du problème vient de deux études consacrées aux traditions orales océaniennes, l'une traitant de la Polynésie occidentale (qui s'étend sur une période de trois millénaires), l'autre de la Papouasie-Nouvelle-Guinée (dans l'aire linguistique papoue, qui remonte à quelque trente mille ans). Bien que les deux cultures représentées ici soient assez différentes du point de vue linguistique, elles se situent toutes deux dans une région tropicale du Pacifique sud, où les habitants sont entourés d'eau, soit par l'océan, soit par un grand fleuve connaissant des inondations périodiques. Dans les deux cas, la pirogue au sens réel aussi bien que métaphorique est donc omniprésente.

Même à défaut de toute information sur les textes et leurs contextes, il est possible d'effectuer une sorte d'analyse musicale centrée sur les caractères mélodiques des chants, telle que l'a entreprise Christensen (1962) sur la base des cylindres enregistrés en 1912-1913 par Adolf Rösicke sur le cours moyen du Sepik, pendant l'expédition du Kaiserin-Augusta-Fluss (j'ignore, en revanche, si les quarante cylindres de musique samoane enregistrés par Gilman et Hemen-

s'intéressent à l'ethnomusicologie, et aussi par ceux qui, à l'étranger, cherchent une vision d'ensemble sur l'ethnomusicologie en Italie. En effet, ce livre nous donne la sensation que l'ethnomusicologie italienne, beaucoup plus que celle d'autres pays de l'Europe occidentale, est quelque chose de tout à fait particulier. Je ferai lire *Il concetto di musica* à mes étudiants en ethnomusicologie, en leur précisant, qu'il s'intègre très bien, sans les remplacer, aux ouvrages les plus récents publiés en anglais et en allemand.

Marcello Sorce Keller

Jacob Wainwright LOVE. ***Sāmoan Variations. Essays on the Nature of Traditional Oral Arts.*** New York & London: Garland Publishing, 1991. xvii, 327 p.

Jürg WASSMANN. ***The Song to the Flying Fox. The Public and Esoteric Knowledge of the Important Men of Kandingai about Totemic Songs, Names, and Knotted Cords (Middle Sepik, Papua New Guinea).*** Translated from the German by Dennis Q. Stephenson. Boroko PNG: Cultural Studies Division, National Research Institute, 1991. xxi, 313 p.

Avec la généralisation du travail sur le terrain, ethnomusicologues, linguistes et anthropologues culturels ont été confrontés au problème de la compréhension de la poésie, en particulier de la poésie chantée. Souvent, les structures poétiques diffèrent de celles du langage parlé, et il arrive qu'elles restent un mystère total; les métaphores risquent d'être obscures, il y a abondance d'ellipses, le langage peut être ancien ou inconnu (même dans le cas de langages spécifiquement réservés au chant), l'importance des noms propres n'est pas claire; et ainsi de suite. Une nouvelle approche du problème vient de deux études consacrées aux traditions orales océaniennes, l'une traitant de la Polynésie occidentale (qui s'étend sur une période de trois millénaires), l'autre de la Papouasie-Nouvelle-Guinée (dans l'aire linguistique papoue, qui remonte à quelque trente mille ans). Bien que les deux cultures représentées ici soient assez différentes du point de vue linguistique, elles se situent toutes deux dans une région tropicale du Pacifique sud, où les habitants sont entourés d'eau, soit par l'océan, soit par un grand fleuve connaissant des inondations périodiques. Dans les deux cas, la pirogue au sens réel aussi bien que métaphorique est donc omniprésente.

Même à défaut de toute information sur les textes et leurs contextes, il est possible d'effectuer une sorte d'analyse musicale centrée sur les caractères mélodiques des chants, telle que l'a entreprise Christensen (1962) sur la base des cylindres enregistrés en 1912-1913 par Adolf Rösicke sur le cours moyen du Sepik, pendant l'expédition du Kaiserin-Augusta-Fluss (j'ignore, en revanche, si les quarante cylindres de musique samoane enregistrés par Gilman et Hemen-

way lors de l'exposition universelle de Chicago, en 1893, ont été analysés [*cf.* Gillis 1984]). En l'absence de telles informations, il est impossible de conduire la question du rapport entre les traits musicaux d'une part, le contenu et le contexte textuels de l'autre, à celle du *pourquoi* les mélodies (ainsi que leurs textes) prennent la forme qu'elles ont. En étudiant seulement les structures (musicales), tout en ignorant leurs fonctions, on en reste ainsi à une sorte d'archéologie musicale rudimentaire. Cela ne sert pas à grand-chose, la question principale n'étant plus aujourd'hui: «qu'est-ce que la musique?», mais plutôt «pourquoi la musique prend-elle telle ou telle forme?». L'étude des arias d'opéra de Wagner peut-elle avoir un sens si l'on n'a pas la possibilité de se référer aux livrets? La recherche allemande a été redoutable dans le domaine du rassemblement de données empiriques, puis dans celui de l'«analyse statistique». Mais alors? C'est ce qui détermine le choix faisant qu'une forme mélodique devient telle, qui constitue la matière et l'enjeu de la compréhension des modèles musico-cognitifs. Et lorsque les impulsions (ou raisons) sous-tendant les choix effectivement réalisés forment plusieurs couches (de cognition?) logées au plus profond de l'esprit du musicien, la «surface» de son chant risque d'être glissante. Jacob Love parvient aux soubassements des variations samoanes de surface, dont il montre les traits persistants, en employant des sauts imaginatifs originaux. Quant à Jürg Wassmann, il se retranche derrière une ethnographie «épaisse», mais grâce à sa persévérance et à sa patience méticuleuse, il réussit à entrevoir la cohérence de la «théorie des liens culturels» propre aux Iatmul.

Par comparaison avec l'état de la recherche concernant les peuples en question, les deux ouvrages nous offrent donc un récit plus détaillé, et plus proche de la réalité, de certains mécanismes d'élaboration culturelle dans le chant et dans le texte. Il est intéressant de constater que Wassmann fait toujours grand cas des questions posées jadis par Gregory Bateson (1932, 1936 [1958]). Love semble suivre une approche plus individualiste, mais il profite aussi de l'influence de feu Albert Lord (ancien collaborateur de Béla Bartók). A mon sens, la simple question du pourquoi est d'une importance capitale. Bien sûr, il est inutile de se demander «pourquoi?» à moins de se demander d'abord «quoi?» et «comment?». Et pourquoi donc «pourquoi»? Voilà qui nous renvoie, hélas, au fondement de tout choix! Ne nous contentons pas du «quoi», car les formes culturelles ne sont pas nécessairement arbitraires.

La question du choix est au cœur de la création et de la permanence de toute tradition, quelle que soit son expression culturelle. Les choix initiaux sont souvent le résultat de contraintes environnementales (dont certaines sont arbitraires). Je suggérerais les paradigmes suivants: (I) *texte : hypertexte :: contexte: écosystème*; et (II) «*Lorsque deux personnes au moins choisissent de se rencontrer trois fois au moins pour faire la même chose, une tradition (sociale) est provisoirement établie*» (*cf.* Crowe 1991).

L'ouvrage de Wassmann contient de nombreuses données illustrant de tels paradigmes, bien que personne ne prétende qu'elles les «prouvent»; elles sont simplement heuristiques. La nature de l'environnement sur le cours moyen du Sepik est présente dans tous les mythes, dans la structure sociale et dans les céré-

monies des Iatmul. Le «terrible fouillis» évoqué par Bateson (1936) s'est ainsi nettement précisé, grâce aussi à quantité de recherches complémentaires, notamment celle du linguiste Staalsen (et avant lui celle de Don Laycock) qui passa quelque sept ans sur le terrain.

Wassmann offre un récit merveilleusement détaillé d'une grande cérémonie funéraire. C'est une reconstruction littéraire assez vivante pour donner l'impression au lecteur d'y participer, au beau milieu du Sepik, «tous» les aspects contextuels pertinents étant «intégrés» au texte (par l'intermédiaire de l'interprète, selon notre auteur). Par exemple, les récits mythiques figurent aux endroits appropriés; il y a présentation, en deux colonnes parallèles, de ce que font les femmes et les hommes respectivement dans l'espace qui leur est réservé; et les paroles (de la plupart) des chants sont indiquées. Cette «mise en scène» est placée au centre du livre, enchaînant sur des chapitres qui construisent progressivement le contexte et ses caractéristiques. Tout cela exige une lecture attentive; et on aurait souhaité un lectorat plus attentif, certains passages étant incompréhensibles.

D'une manière générale, la traduction est bonne, mais je me suis tout de même demandé si l'auteur n'a pas «recorrigé» l'anglais courant du traducteur, étant donné certains germanismes. Ainsi, je ne vois pas pourquoi le titre n'aurait pas pu être allégé en *Song of the Flying-Fox*, car *of* peut impliquer aussi «sur» et «à», et le premier article n'est pas nécessaire (sur l'activité de traduction et ses résultats, voir Sperlich 1984 et Pawley 1991). La traduction des poèmes est très bien réussie en revanche, ce qui est un exploit si l'on sait qu'ils ont d'abord été traduits de l'iatmul en tok pisin (assortis de notes allemandes quand le vocabulaire manquait), puis intégralement en allemand, enfin en anglais. Je constate avec plaisir que le tok pisin est légitimé ainsi comme outil d'une version interlinéraire à effectuer sur le terrain, car j'ai fait de même avec les matériaux des Maewo (Vanuatu) et j'ai vu les réactions de quelques puristes. L'important est que le néo-mélanésien (dont le tok pisin et le bislama constituent des variantes) conserve une bonne partie de la syntaxe originale, contrairement aux langues indo-européennes (ou «impériales»). Mis aux mains d'un chercheur habile, il peut constituer un outil de terrain malléable. Quant aux expressions esotériques, elles peuvent généralement (mais temporairement) être notées dans la langue maternelle de l'enquêteur. En effet, dans le domaine des études mélanésiennes, le tok pisin est souvent sous-estimé.

La valeur des récits de Wassmann est rehaussée par ce que leur méthode suggère pour l'analyse d'événements comparables. Ainsi, je n'ai pas pu m'empêcher d'établir tout de suite des parallèles avec les rites *qat baruqu* de Maewo (Crowe 1981). A Maewo également, les migrations ancestrales sont relatées dans un ordre strict, avec les chants correspondant à chaque étape, dont l'interprétation est obligatoire. Il y a, en effet, tant de parallèles entre les Iatmul et les gens de Maewo que j'ai été frustré de ne pas pouvoir me référer directement à des enregistrements ou à des transcriptions musicales.

Tel est donc le problème que soulèvent d'ailleurs les deux études: il n'y a pas assez de notations musicales. Wassmann attribue-t-il à Gordon Spearritt le rôle

d'ethnomusicologue attitré de la région ? Mais on n'a peut-être pas sous la main les enregistrements de Spearritt, et sa thèse de doctorat (1979) attend encore d'être publiée. Précisons que Wassmann fit son terrain en 1972-1973, mais il ne publia son travail qu'en 1982 (en allemand). La version anglaise dont il est question ici ne paraît donc que deux décennies après les cérémonies décrites. Entretemps, sans doute, des changements sont survenus. On pourrait se demander à juste titre ce que les cérémonies funéraires sont devenues. Mais d'un autre côté, si les Iatmul le souhaitent, ce livre pourra être un outil pour récupérer ou reconstruire des pratiques plus anciennes. N'est-ce pas la principale justification de l'anthropologie dite d'urgence : que les récits ainsi fixés permettent la reconstruction culturelle ?

Wassmann réussit de manière convaincante à soulever une par une les couches de l'oignon iatmul, montrant comment chacune imite l'autre, que la structure est cohérente, qu'il y a en son centre une sorte de noyau dur d'idées susceptibles de pousser, de fleurir et de germer. Il montre de manière tout aussi convaincante que les Iatmul possèdent une théorie générale des liens culturels, et que le savoir ésotérique qui l'unit et la sous-tend n'est pas détenu – et ne pourra probablement jamais l'être – par un seul individu. Il a entrepris une analyse essentielle, ce qui est peut-être l'apanage ou le privilège de celui qui vient du dehors. Et il a reçu l'approbation et l'appréciation formelles des Iatmul eux-mêmes, sous forme d'une lettre autorisant la publication, reproduite dans l'ouvrage (Wxviii), dont voici la fin :

« Toutes ces histoires, tous ces noms et *sui/sagi* [chants] peuvent apparaître dans le livre. Il est aussi permis d'expliquer la signification de la corde à nœuds. Aucune prohibition ne pèse sur ces choses. Toutefois, il n'est pas permis d'inclure les noms cachés (secrets) ou les récits secrets concernant notre terre, ou de porter préjudice à autrui. Ces choses ne doivent pas faire partie du livre ; il faut qu'elles demeurent au village ».

Quelle est donc la corde à nœuds évoquée par les autorités iatmul ? Objet rarement vu et hautement mystérieux d'ordre mnémonique, cette corde se rapporte aux noms secrets ou ésotériques permettant d'accéder au système des traditions composant la théorie indigène des liens culturels. C'est une sorte de chapelet végétal long de six à huit mètres, mais dont les extrémités ne sont pas jointes pour former une boucle. Chaque petit nœud rappelle des noms, chaque grand nœud représente un lieu primordial (il y en a vingt sur l'illustration de la couverture). La corde à nœuds « représente la première migration ; elle porte le nom du crocodile que les fondateurs du clan ont suivi depuis le lieu d'origine jusqu'à la région habitée à présent » (W51).

Étant donné la quantité de littérature relative aux Iatmul, couvrant soixante ans au moment où l'auteur entreprit son travail sur le terrain, il est encourageant de lire un passage dans lequel Wassmann décrit avec franchise sa perplexité face à l'ordre rituel des Iatmul ; c'est seulement après trois mois qu'il commence lentement « à saisir les connexions entre les chants, les noms des villageois [villages] et les mythes » (W283). Puis un jeune homme, par inadvertance, livre le secret ;

mais beaucoup de temps s'écoule avant qu'on l'« informe officiellement de l'existence et de la signification de la corde » (W284). La sincerité de Wassmann au sujet de sa méthode de terrain est exemplaire, l'avantage pour lui étant qu'il amène ainsi le lecteur à admettre ses propos, ou du moins à mieux en juger. Cette approche a sans doute aussi plu aux Iatmul.

Wassmann et Love ont fait l'effort d'offrir diverses possibilités de traduction pour une partie de leurs matériaux; il n'est pas toujours aisé de trouver le mot juste. A divers stades, Wassmann offre plusieurs versions du matériau mythique, par exemple six lectures des événements survenant entre la création et la genèse des fondateurs du premier clan (W183-85). Il en déduit divers modèles de cohérence significative, puis il se demande jusqu'à quel point ces abstractions reflètent la structure sociale actuelle. Dans une annexe (ch. 6), Wassmann formule les règles de structuration formelle dans la composition de textes chantés, il en énumère des variantes possibles et des erreurs typiques, et il réussit également à expliquer pourquoi certaines formes sont susceptibles de changer lors de l'interprétation, tandis que d'autres, qu'il identifie, restent fixes.

Les transformations poétiques retiennent aussi l'attention de Jacob Love dans son étude sur Samoa, basée sur une recherche de terrain effectuée dans un seul village du nom de Falealupo (au nord-ouest de Savai'i), en 1971-1974 (à la même époque que Wassmann et, soit dit en passant, que mes propres recherches en Ambae et à Maewo). L'écriture de Love est adroite et possède un style très personnel, qui est parfois aussi condensé que l'argumentation et la matière de l'ouvrage, exigeant une lecture répétée de certains passages. Il a aussi fallu une décennie pour que cette version d'une thèse de doctorat soutenue à Harvard soit publiée. La préface date de 1979, le prologue – dans lequel l'auteur explique diverses révisions – de 1990. Le travail de Love relève quelques défis propres à l'étude des musiques océaniennes, qui sont absents, à mon sens, du traité de Moyle sur Samoa (voir Crowe 1990). Les deux ouvrages sont donc complémentaires. Mais l'étude de Love transcende la région et devrait trouver sa place parmi les plus significatives des contributions récentes à l'étude générale de la tradition orale (la même remarque s'applique à l'ouvrage de Wassmann).

Le défi est relevé dès la préface. Love cite deux vers d'Homère, en donne une version simple, puis vingt-et-une interprétations publiées entre 1614 et 1961. Il estime que toutes sont «teintées»: voilà la métaphore qu'il emploie pour désigner le filtre de l'interprétation. Suivent des notes à propos de sa thèse principale qui est développée à la manière d'un thème musical avec ses variations. L'ouvrage est organisé en quatre parties et neuf chapitres. La première partie, traitant des mots, contient des chapitres abordant la métaphore, le mètre, puis la rime dans la poésie samoane; la deuxième traite des types, notamment de la philosophie de la typologisation esthétique, suivie par une classification des chants samoans; la troisième partie, sur les tons, aborde les variations dans l'interprétation et entre interprètes; enfin, la quatrième partie relative aux temps traite de la nature et de la vitesse du changement. Love ose quantifier quand il peut, recourant aux méthodes statistiques habituelles – mais

sans se priver d'apartés sur la manière dont la simple arithmétique et le décompte touffu passent pour des «mathématiques» dans notre domaine. Chez Love, les tables, les diagrammes, les figures statistiques prennent la place des copieuses transcriptions mélodiques que l'on trouve dans les travaux ethnomusicologiques plus anciens (il n'y a que huit ou neuf chants imprimés, que le lecteur peut chanter à première vue).

Qu'apportent ces quantifications? En feuilletant le livre à rebours, on peut donner des exemples: que, après cent ans, les chants enfantins samoans retiendront 53 % de leurs unités référentielles (textuelles), et après deux cents ans, seulement 28 % (L298) – alors que la vérité de convention veut que de tels répertoires soient hautement conservateurs; à propos de la nature du changement, que «l'inconstance de la perception et de la mémoire favorise la mutabilité créative...et on en découvre la tendance en comparant une série de formes» (L246) – c'est-à-dire que *statistiquement*, «le manque d'une corrélation linéaire entre les valeurs C – mesures décrivant la consistance tonale des partitions normales de la «même» pièce interprétée par divers individus – suggère [que] dans une large mesure, ce sont des accidents dans la perception et non dans l'interprétation qui provoquent les variations entre les modes d'interprétation de divers individus» (L217). Ce genre de conclusions, *même lorsqu'elles sont fausses*, me persuadent que les procédés statistiques adoptés par Love en valent la peine, car ils indiquent une ventilation plausible des données, voire une présentation des opérations apportant des preuves concrètes à propos des principes régissant le contraste émique/étique que l'on retrouve dans toute culture, ou à propos des questions soulevées par la similitude ou la différence localement perçue dans des créations comme le discours et le chant.

Il n'est pas aisé de comparer les analyses de Love et de Wassmann en ce qui concerne la variation dans l'interprétation selon les répertoires étudiés. Les paroles des chants samoans montrent un degré assez élevé de stabilité d'une interprétation contemporaine à l'autre (mais moins sur une periode plus longue), si bien que Love retrace la variation dans les notes surtout, dans ce qui est chanté; et il faut relever que les formes mélodiques samoanes semblent peu complexes, se prêtant probablement à être mémorisées facilement. Toutefois, une certaine similitude dans des parties à appellations différentes du répertoire peut amener des transferts de mémoire, si bien qu'un chant est susceptible de contenir des parties d'un autre, et personne ne s'en rend compte. De plus, les exemples de chants enfantins donnés par Love sont tous assez brefs.

Wassmann ne cite que les paroles des chants iatmul, et il n'est pas facile de déterminer la durée de leur interprétation (absence de transcriptions musicales et même de simples indications de durée), mais j'ai l'impression que les chants en solo des deux répertoires durent deux à trois minutes. Les Iatmul tolèrent de nombreuses variations textuelles se rapportant aux fins individualisées, à l'ordre des noms (des lieux ou des êtres primordiaux), aux listes additionnelles (d'objets claniques), aux raccourcis et répétitions, aux citations tronquées: tout cela indique une variabilité textuelle potentiellement très élevée. Il faut la différencier de l'erreur, comme l'indication d'un seul nom lorsqu'on en attend

deux, un mauvais ordre dans l'énumération des noms, un oubli de parties du texte, ou une perte de symétrie dans la structure (W270). Nulle information n'est donnée sur la stabilité mélodique, qui permettrait notamment d'examiner les différences entre la forme idéale d'une mélodie et sa réalisation concrète. Je pense qu'elle est relativement plus ample dans les chants des Iatmul que dans ceux des îles Samoa.

Cela traduit-il des différences dans la structure sociale ? Ou différentes structures sociales tendent-elles à « pousser » la variabilité de l'interprétation dans une direction ou dans une autre, comme si elles agissaient en tant qu'impératifs inconscients sur les types de chant ? Prenons l'exemple du vibrato : les Maori de Nouvelle-Zélande l'ont adopté comme style standard au cours des deux dernières générations au moins, c'est-à-dire durant la période même qui a vu leur exode rural massif, parallèlement à des changements dans leur régime alimentaire et dans leurs formes traditionnelles de contrôle social. Comme les Maoris ne semblent même pas s'en rendre compte lorsqu'ils chantent, on peut dire qu'ils chantent avec un vibrato inconscient résultant de contraintes environnementales (*cf.* paradigme I ci-dessus). Je pense que l'environnement bio- et géoculturel des Iatmul tend à s'imposer de maintes façons à leur style de chant, en amenant une grande variation de surface (étique), tandis que le modèle idéal (émique) reste solidement protégé grâce à des sanctions sociales valorisant l'interprétation juste (comme le confirme la liste des erreurs typiques).

Une tradition orale est par la force des choses dynamique ; elle dépend de la bonne mémoire, car il y a peu de moyens mécaniques de récupération (comme la corde à nœuds des Iatmul). Les ouvrages en question révèlent de nombreux aspects du fonctionnement de la mémoire (musicale) au sein des cultures à tradition orale. Reste à savoir quelles sont les différences dans le recours à la mémoire selon qu'il s'agit d'une culture à tradition écrite ou orale. Dans la tradition écrite, par exemple, la fidèle *représentation* du jeu d'un pianiste – comme Busoni ou Godowsky au moyen d'un rouleau électrique Ampico (plus proche de la réalité que le CD, parce que acoustique) – est possible depuis un siècle environ, mais c'est grâce à l'application de la mécanique et non de la mémoire humaine. Quant au chant, aucune chaîne hifi ne peut occulter la différence entre une version *live* et une version reproduite, car la voix émerge du haut-parleur et non de la gorge du chanteur. D'autre part, la plupart d'entre nous préfèrent encore assister à l'événement musical assurant la présence physique vivante de la *transcendance*, que Bateson a désignée par « Learning III » dans *Steps to an Ecology of the Mind* (1972).

J'aime à penser que l'analyse et l'appréciation que Love réserve à certains types de fonctionnement de la mémoire humaine dans le cadre de son étude de la variation samoane l'a amené à entrevoir la manière dont la transcendance se manifeste dans le jeu musical. Cela couvrirait une partie de la question du pourquoi soulevée plus haut. Love pense que lorsqu'un chant est mémorisé dans un répertoire où existent des variantes étique du « même » chant (émique), la forme d'une version « normale » intériorisée se répercute sur l'étendue des variations personnelles. Dans le processus d'apprentissage appelé mémorisation, de nom-

breux détails sont intériorisés inconsciemment. L'apprentissage du chant est un processus actif, mais dans l'interprétation «les attributs flexionnels de la mémoire normative exercent en cachette un contrôle sur la variation» (L217). Comme je l'ai déjà dit, la mémoire n'échappe guère aux perceptions qui la construisent; surtout dans une culture de type oral, ce que l'on *pense* avoir entendu est le modèle de ce qu'on tentera de transmettre par la suite dans le jeu. Est-ce trop simple ? Lorsque Love se mettra à rééditer son livre, il aura avantage à aborder ces thèmes plus en détail.

Cette étude montre combien de fois l'interprète est, dans son subconscient, poussé, propulsé par les possibilités de variation permises dans les limites des modèles (sociaux) ou enveloppes étique, voire dans le cadre opérationnel prescrit par ce qu'on nomme «l'identique» (note, phrase, dynamique, vitesse, etc.). D'où la valeur considérable d'une étude des «erreurs» stylistiques ou interprétatives. La plupart des classes dites de maître dans le répertoire classique européen semblent être conduites selon l'idée qu'en exhortant et en métaphorisant l'explication, il est possible de transmettre les vérités du style de jeu authentique et original de Beethoven. Deux siècles s'étant écoulés depuis, on pense bien que cela ne peut être juste qu'à 28%.

Peter Crowe

Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff

Références

BATESON Gregory
1932 «Social structure of the Iatmul people of the Sepik river». *Oceania* 2: 245-91; 401-53.
1958 *Naven* [1936]. Stanford: Univ. Press.
1972 *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Ballantine.

CHRISTENSEN Dieter
1962 «Melodiestile am Mittleren Sepik (Neuguinea)». *Baessler Archiv* N.F. 10: 9-44.

CROWE Peter R.
1981 «After the ethnomusicological salvage operation – what ?» *Journal of the Polynesian Society* 90(2): 171-82.
1990 Reviews of Moyle, R.M. *Tongan Music* and *Traditional Samoan Music*, in *Pacific Arts* 1&2 and *Cahiers de musiques traditionnelles* 3: 226-32.
1991a «Shall God defend New Zealand? Paradigms and envelopes in New Zealand *pakeha* musical traditions». *Canzona 1991* (Yearbook).
1991b «Tagaro seeks Mamalu: Maewo song and migration traditions». *Rongorongo Studies* 1(1/2): 14-21; 35-42.

GILLIS Frank J.
1984 «The incunabula of instantaneous ethnomusicological sound recordings, 1890-1910: a preliminary list». In: *Problems & Solutions* (Jamie C. Kassler & Jill Stubbington Eds). Sydney: Hale and Iremonger, p. 322-55.

PAWLEY Andrew
1991 «Saying things in Kalam: reflections on language and translation». In: *Man and a Half: Essays in Pacific Anthropology and Ethnobiology in Honour of Ralph Bulmer*. Auckland: Polynesian Society, p. 432-44.

SPEARRITT Gordon
1979 *The Music of the Iatmul People of the Middle Sepik River (Papua New Guinea) with Special Reference to Instrumental Music at Kandangai and Aibom.* University of Queensland (Australia), thèse de doctorat inédite, 2 vol.

SPERLICH Wolfgang
1984 Review article on Fischer, Hans, *Sound Producing Instruments in Oceania.* Boroko: IPNGS, 1983. *Journal of the Polynesian Society* 93(4): 441-54.

WASSMANN Jürg
1982 *Der Gesang an den «Fliegenden Hund»...* Basel: Ethnologisches Seminar der Universität und Museum für Völkerkunde (Basler Beiträge zur Ethnologie, 22).

François PICARD. ***La musique chinoise.*** Paris: Minerve, 1991. 215 p.

Si les études concernant la musique chinoise sont relativement nombreuses aujourd'hui en Occident, il n'existait à ce jour aucune présentation d'ensemble, en français, qui offrît à l'amateur une approche à la fois globale et synthétique – mais également détaillée – sur le plan historique. C'est chose faite désormais avec l'ouvrage de François Picard.

En effet, qui veut aborder cet univers apparemment sans limites se voit confronté à une multitude de sources dispersées dans des publications et des articles d'une grande variété. Aussi n'est-ce pas l'un des moindres mérites de ce travail que d'avoir rassemblé à disposition du lecteur tout un corpus de données historiques, ainsi que bibliographiques.

Signalons cependant d'emblée l'originalité spécifique à la démarche adoptée: le discours – et, par là même, le parcours – est celui du musicologue, voire de l'ethnologue, et non celui de l'historien. Cela nous vaut de précieuses informations sur le statut du musicien, et sa situation actuelle, comme celle des temps passés; ou une répartition des genres articulée selon des critères internes, d'ordre esthétique; ou encore une analyse des plus pénétrantes et exhaustives de toutes les familles d'instruments – qui constitue la «pièce maîtresse» de l'ouvrage. Le discours historique – celui des lettrés, des versions officielles impériales, et par conséquent occidentales – est cité, mais toujours avec un regard critique, étant perçu comme la justification – a posteriori, ou a priori – de l'impérialisme de l'idée sur la musique. La référence de base – le sésame – qui mène concrètement au travers du parcours historique étudié est celle du musicien, et non, comme on en avait l'habitude, celle du penseur. Musicologie et idéologie se trouvent donc opposées: « La fameuse opposition entre théorie et pratique, chère à l'historien de la musique occidentale qui en a fait sa fierté, trouve son apogée dans la littérature chinoise. Penseurs, philosophes, poètes, astronomes ou mathématiciens, taoïstes, bouddhistes, légistes ou confucéens, les lettrés n'ont pas été avares de leur encre pour légiférer sur la musique ou en célébrer les vertus. Leurs essais en langue classique, nourris d'allusions et de références, relèvent d'une lecture et d'une interprétation d'une spécialisation extrême. Ils se

SPEARRITT Gordon
1979 *The Music of the Iatmul People of the Middle Sepik River (Papua New Guinea) with Special Reference to Instrumental Music at Kandangai and Aibom.* University of Queensland (Australia), thèse de doctorat inédite, 2 vol.

SPERLICH Wolfgang
1984 Review article on Fischer, Hans, *Sound Producing Instruments in Oceania.* Boroko: IPNGS, 1983. *Journal of the Polynesian Society* 93(4): 441-54.

WASSMANN Jürg
1982 *Der Gesang an den «Fliegenden Hund»...* Basel: Ethnologisches Seminar der Universität und Museum für Völkerkunde (Basler Beiträge zur Ethnologie, 22).

François PICARD. ***La musique chinoise.*** Paris: Minerve, 1991. 215 p.

Si les études concernant la musique chinoise sont relativement nombreuses aujourd'hui en Occident, il n'existait à ce jour aucune présentation d'ensemble, en français, qui offrît à l'amateur une approche à la fois globale et synthétique – mais également détaillée – sur le plan historique. C'est chose faite désormais avec l'ouvrage de François Picard.

En effet, qui veut aborder cet univers apparemment sans limites se voit confronté à une multitude de sources dispersées dans des publications et des articles d'une grande variété. Aussi n'est-ce pas l'un des moindres mérites de ce travail que d'avoir rassemblé à disposition du lecteur tout un corpus de données historiques, ainsi que bibliographiques.

Signalons cependant d'emblée l'originalité spécifique à la démarche adoptée: le discours – et, par là même, le parcours – est celui du musicologue, voire de l'ethnologue, et non celui de l'historien. Cela nous vaut de précieuses informations sur le statut du musicien, et sa situation actuelle, comme celle des temps passés; ou une répartition des genres articulée selon des critères internes, d'ordre esthétique; ou encore une analyse des plus pénétrantes et exhaustives de toutes les familles d'instruments – qui constitue la «pièce maîtresse» de l'ouvrage. Le discours historique – celui des lettrés, des versions officielles impériales, et par conséquent occidentales – est cité, mais toujours avec un regard critique, étant perçu comme la justification – a posteriori, ou a priori – de l'impérialisme de l'idée sur la musique. La référence de base – le sésame – qui mène concrètement au travers du parcours historique étudié est celle du musicien, et non, comme on en avait l'habitude, celle du penseur. Musicologie et idéologie se trouvent donc opposées: « La fameuse opposition entre théorie et pratique, chère à l'historien de la musique occidentale qui en a fait sa fierté, trouve son apogée dans la littérature chinoise. Penseurs, philosophes, poètes, astronomes ou mathématiciens, taoïstes, bouddhistes, légistes ou confucéens, les lettrés n'ont pas été avares de leur encre pour légiférer sur la musique ou en célébrer les vertus. Leurs essais en langue classique, nourris d'allusions et de références, relèvent d'une lecture et d'une interprétation d'une spécialisation extrême. Ils se

situent le plus souvent aux antipodes de la musicologie et plongent dans l'idéologie. [...] Cette prétendue prédominance du fond sur la forme, de l'esprit sur la lettre, a beaucoup servi la musique chinoise auprès des sinologues, sensibles à l'aspect littéraire, pour eux accessible; elle lui a beaucoup nui auprès des musiciens occidentaux, méfiants vis-à-vis de ce qui ne leur semblait pas relever de la "musique pure".» (pp. 39 et 43). Le lecteur en est informé d'entrée: la «pensée» est extérieure, parallèle, à la musique, et lui a imposé toute une imagerie, un programme, et même un sens, indépendant de sa réalité propre.

Cette prise de position, qui a pour elle le bénéfice de la nouveauté, privilégie donc l'examen de l'acte musical, et non du sens qu'on peut lui donner. De là découle la structure de l'ouvrage: des trois parties principales qui la divisent – *le cadre, les genres, les instruments* –, la première, qui est la plus courte, fait le point sur l'environnement socio-culturel de cette activité au travers de l'histoire. La deuxième passe en revue, et de façon originale, les différents domaines, les décrivant de l'extérieur pour observer leur mode de fonctionnement, répartis pour les besoins de l'analyse en trois groupes (*liturgique*, *paraliturgique*, *profane*). La troisième, enfin, comme on l'a dit, forme le «gros œuvre» de ce document : quatre-vingt-quatre pages consacrées à l'étude détaillée de tous les instruments chinois connus, et qui justifient pleinement, à elles seules, la parution d'un tel livre. Une quatrième section, que l'on aimerait volontiers plus longue, se penche très rapidement (sept pages) sur l'intéressante question des *influences chinoises hors de Chine.*

Une bibliographie étoffée et une discographie des publications les meilleures, et les plus récentes également, complètent utillement cette recherche.

En voulant laisser de côté «la commodité» et «l'uniformisation» du discours idéologique pour privilégier une démarche de musicologie «sur le terrain», il n'est pas toujours aisé, toutefois, d'éviter le risque opposé, inhérent au discours basé sur la «description brute»: un certain dispersement – dépendant du matériau à disposition – peut apparaître par instants, sensation qui est renforcée par l'inégalité d'importance ou d'intérêt, assez variables, des questions soulevées – surtout lorsqu'il n'existe pas, ou trop peu, d'éléments de réponse.

Soulignons cependant que, s'il ne saurait répondre pleinement aux besoins du spécialiste sinologue, cet ouvrage demeure une excellente introduction, complète et synthétique, de la «planète musicale» chinoise.

Pierre-Yves Haab

Adama DRAMÉ & Arlette SENN-BORLOZ. *Jéliya. Être griot et musicien aujourd'hui.* Paris: L'Harmattan, 1992. 366 p.

Adama Dramé nous conte ici sa vie, en toute simplicité: la vie d'un fils de griot traditionnel dafing né à Nouna, un village du Burkina Faso, et devenu aujourd'hui un des percussionnistes les plus réputés de la scène internationale. Mais, et c'est là peut-être l'une des facettes les plus intéressantes du personnage, ce virtuose du *jembé* n'a jamais pour autant renié ses origines: contrairement à d'autres musiciens africains avides de succès faciles, il se veut le gardien de son héritage, et l'art qui lui a valu sa renommée est effectivement puisé aux sources vives de la tradition mandingue. Ceci explique probablement ce mélange d'humilité et de fierté qui transparaît tout au long de ses récits: l'humilité du *jembéfola* qui sait n'être qu'un maillon d'une longue chaîne corporative, et la fierté – frisant parfois la vanité – de l'artiste qui, par son talent, est parvenu à imposer sa musique bien au delà de ses limites d'expansion ordinaires.

Patiemment recueillies, puis transcrites avec fidélité et discrètement commentées par Arlette Senn-Borloz, les paroles d'Adama le *jéli* ont valeur de témoignage. Un peu à la façon des livres de Camara Laye, de Birago Diop ou d'Amadou Hampâté Bâ, elles nous invitent à partager une réalité vécue, à la fois riche en informations sur l'Afrique occidentale et ses mutations, et émouvante par les enseignements que nous pouvons en retirer sur la condition de musicien.

«Aujourd'hui l'honneur des Jéli est bafoué», se lamente Adama, «d'abord par les Horon [les «nobles», auxquels les *jéli* sont traditionnellement unis par des liens d'obligation particuliers], et ensuite par nous-mêmes [les *jéli*], et troisièmement par les intellectuels» (p. 15). Il en veut notamment à certains auteurs africains comme Sory Camara, avec son «bouquin diffamatoire [...] minimisant» les griots, et à toute la clique des «historiens et autres diplômés», qui ne voient ce qu'ils prétendent connaître qu'«avec des jumelles, de très loin» (p. 194). «Les gens qui écrivent ces bouquins, là, ce qui les intéresse, c'est de faire une belle théorie, un beau système, pour l'Europe, une fois de plus» (p. 195).

Puisqu'on lui donne la parole, Adama en profite pour régler ses comptes, et la liste de ceux auxquels s'adressent ses foudres est longue: il ne se prive ainsi pas de dire leur fait aux musiciens, *jéli* ou non, qui ne pensent qu'à l'argent, aux émigrants africains qui fuient leur réalité pour aller perdre leur âme en Europe, aux Occidentaux qui, eux, vont en Afrique réaliser on ne sait quel fantasme exotique, aux *horon* qui, sous prétexte de traditionalisme, méprisent les griots sans comprendre leur rôle, aux agents artistiques sans scrupules, aux oiseaux de mauvaise augure, aux bavards invétérés, aux envieux...

Mais Adama est quelqu'un qui a réussi, il a une belle voiture et on fait appel à lui du monde entier; lorsqu'il affirme non sans orgueil: «j'ai pas à courir après les gens pour gagner ma vie» (p. 94), il demeure en chaque instant convaincu de son bon droit, dans la mesure où il n'attribue son succès qu'à ses propres mérites. Au contact de l'étranger, il a néanmoins raffermi son identité, celle d'un musicien traditionnel qui s'assume et qui reste lucide, malgré les nombreuses sollicitations du monde moderne.

Cette lucidité s'exerce de façon particulièrement aiguë lorsqu'Adama aborde ce qui touche au domaine rituel, et notamment aux cérémonies de transe, qu'il considère comme intangibles, inexportables, et surtout intransmissibles hors des limites précises imposées par leur occasion, leur fonction et leur signification (pp. 211-216). Il s'insurge à ce propos contre les étrangers amateurs d'émotions fortes, dont l'ignorance les fait profaner tout ce qu'ils ne comprennent pas.

On appréciera aussi son discernement lorsqu'il distingue les musiques populaire, folklorique et traditionnelle; et c'est évidemment à cette dernière, référence de toutes les autres, que va sa prédilection. «Il y a quelque chose de sérieux, quand le musicien joue la musique traditionnelle. On le reconnaît sur le visage du musicien», affirme-t-il (p. 219), précisant à l'intention de ceux qui la considèrent comme une expression figée, que: «la musique traditionnelle se régénère, elle évolue, elle est vivante» (p. 220).

Il y a des chapitres magnifiques dans le livre d'Adama Dramé, comme celui de sa quête au village de Kéla, centre historique des *jéli* Diabaté, où il se rend dans le double but de découvrir les origines du *jembé* et de parfaire sa formation de griot traditionnel (p. 147-163). Son séjour à Kéla lui ouvre les yeux, et Arlette Senn-Borloz a raison de supposer qu'il est pour lui «un événement de valeur initiatique» (p. 335); il y découvre «un autre monde», un monde dont les qualités sont encore la sagesse, la connaissance, la générosité et le respect, mais en même temps un monde désemparé par l'incohérence et le démembrement de la société contemporaine. «J'ai de quoi parler, je connais la Parole, mais je ne sais pas à qui l'adresser. Il n'y a personne pour la recevoir», se plaint le vieux griot (p. 157); et c'est grave, commente Adama, car la parole des *jéli* «doit être donnée à qui en connaît la valeur» (*ibid.*).

Quant il évoque ses premières expériences européennes, dès 1979, Adama reconnaît que «ça s'est passé vraiment tout au hasard» (p. 54). Mais, contrairement à d'autres, il ne paraît pas être tombé dans le piège, dans la mesure où sa musique ne laisse effectivement transparaître aucune concession. «Pour moi, c'est quelque chose qui me permet de mieux vivre», affirme-t-il à propos de ses voyages (p. 57), et, hormis l'attrait passager de ce qui brille, «rien dans la vie européenne ne m'a donné envie de les copier, d'essayer de les imiter» (p. 59). «Mes voyages en Europe», dit-il plus loin, «ça m'a encore donné plus envie de m'accrocher à mon histoire» (p. 304).

Les Européens, pour Adama, ce sont aussi ces innombrables stagiaires qui, jusqu'à ce qu'il en ait eu assez, déferlaient régulièrement dans sa concession à Bouaké. De ces jeunes, avides de tout apprendre en moins de temps qu'il n'en faut pour le dire, notre *jembéfola* garde un souvenir mitigé. Il est évident que le fait d'avoir des élèves blancs rehausse le prestige d'un musicien africain – et nombreux sont ceux qui, comme lui, ont pu en apprécier les avantages; mais à la longue, cette cour de disciples souvent peu compétents et généralement indisciplinés s'avère plutôt encombrante.

Un aspect sympathique de la personnalité d'Adama est qu'il paraît tirer les leçons de ses expériences. Parfois il ressent confusément que les choses sont allées trop loin. Il a ainsi raison lorsqu'il affirme que la solution aux problèmes

de l'Afrique contemporaine devrait être trouvée par les Africains eux-mêmes, ou quand il s'insurge contre les méfaits de la colonisation et de son prolongement, la «coopération-machin». «Ça existe, la sagesse de l'Afrique, mais il faut la chercher», déclare-t-il (p. 299), prônant «une campagne de sensibilisation envers la tradition [...], matière première de la culture» (pp. 308-310).

Adama est effectivement demeuré un musicien traditionnel dans le plein sens du terme. Il suffit de lire les passages où il évoque l'enseignement reçu de son père (p. 35 *sq.* et 267 *sq.* notamment) pour être convaincu de sa bonne foi. Figure autoritaire, à la fois proche et inaccessible, dure jusqu'à la tyrannie et pourtant débordante d'une affection que la pudeur et les conventions lui interdisaient de manifester, cette image paternelle quasi archétypique est une référence constante en la mémoire d'Adama.

Dans son *Épilogue*, Arlette Senn-Borloz relève l'importance qu'attache Adama à la notion de tradition, une notion omniprésente dans ce livre, dont l'universalité semble lui être apparue à travers sa fréquentation de l'Afrique et de ses musiciens. Si l'enrichissement qu'elle en a retiré ne fait aucun doute – et ses observations sur le sens de la stratification sociale mandingue sont à cet égard du plus grand intérêt –, le peu d'estime dont elle témoigne envers ceux qui se sont intéressés avant elle au monde des griots est en revanche inutilement polémique, d'autant plus qu'il repose sur une documentation lacunaire. La lecture de travaux tels que ceux de Dominique Zahan sur la valeur de la parole dans les sociétés d'Afrique occidentale, ou ceux de Roderic Knight et de Johannes Beer en ce qui concerne la dimension proprement musicale de l'art des griots malinké, l'aurait par exemple dispensée de déplorer un peu vite l'absence de certains axes de recherche dans la littérature existante.

Mais il s'agit là de questions secondaires, et mieux vaut saluer l'importance globale de ce livre, dont l'immense mérite est que, pour une fois, la parole y est réellement donnée au musicien. Reconnaissons qu'Adama Dramé a raison quand il dit que le travail des ethnomusicologues peut «servir à la science, mais ça ne suffit pas» (p. 306). La plupart des musiques traditionnelles, celles d'Afrique de l'Ouest comme les autres, sont aujourd'hui à la recherche d'un second souffle ; et plus il y aura de musiciens prêts, comme lui, à y consacrer toute leur énergie et à s'interroger sur leur devenir, plus il nous sera possible de croire au futur de ces musiques.

Laurent Aubert

Références

BEER Johannes
1991 *Rythmen der Malinké. Guinea.* CD Museum Collection. Berlin: Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz. Accompagné d'un livret bilingue (allemand-français) de 76 p.

CAMARA Sory
1976 *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société Malinké.* Paris & La Haye: Mouton.

DIOP Birago
1961 *Les contes d'Amadou Koumba.* Paris: Présence Africaine.

HAMPÂTÉ BÂ Amadou
1991 *Amkoullel, l'enfant peul. Mémoires.* Arles: Actes Sud.

KNIGHT Roderic
1974 «Mandinka drumming», *African Arts* VII(4): 24-35.

LAYE Camara
1976 *L'enfant noir.* Paris: Plon.
1978 *Le maître de la parole: Kouma Lafôlô Kouma.* Paris: Plon.

ZAHAN Dominique
1963 *La dialectique du verbe chez les Bambara.* Paris & La Haye: Mouton.

Paola Elisabetta SIMEONI et Roberta TUCCI (éd.). ***La collezione degli strumenti musicali/Museo Nazionale delle Arti et Tradizioni Popolari, Roma.*** Roma: Libreria dello Stato, 1991. 502 p. Accompagné d'un disque 33 t./17cm. [Ouvrage publié dans la collection «Cataloghi dei musei e gallerie d'Italia», n.s. 4 du Ministero per i Beni Culturali e Ambientali/Istituto Centrale del Catalogo e della Documentazione].

Dès le premier coup d'œil on comprend qu'il s'agit là d'un ouvrage tout à fait remarquable et dans un certain sens exceptionnel si on le compare à la moyenne des catalogues de musées consacrés à des collections d'instruments de musique traditionnels: livre de grand format, reliure en toile, plus de 500 pages dont des fiches (par Tucci, 300 p.), des études introductives (Carpitella, Simeoni, Tucci), des appendices (Biagiola, Simeoni-Tucci), 263 photographies (dont 222 en couleur), 54 transcriptions musicales, un appareil critique soigné, une vaste bibliographie et 13 exemples sonores sur disque.

Le côté exceptionnel de cette publication est d'autant plus manifeste qu'aujourd'hui, un an à peine après sa parution, une entreprise d'une telle portée serait totalement impensable pour les éditions publiques italiennes dans le contexte de la nouvelle crise économique et sociale qui frappe le pays. Il serait donc difficile d'expliquer en termes rationnels un tel «miracle» dans l'édition si l'on ne tenait pas compte de la nouvelle et fructueuse impulsion donnée au Musée national des arts et traditions populaires italien par son actuelle directrice, Valeria Petrucci Cottini. Celle-ci est parvenue, en quelques années, à faire entrer un souffle de vie dans les salles de marbre, énormes et terrifiantes, du musée, dissipant du même coup cette atmosphère funèbre, si chère à un certain folklorisme nationaliste et nécrophile, qu'on y respirait depuis toujours.

Parmi les premiers bénéficiaires de cette revivification figurent justement les deux cent huit instruments de musique du folklore italien qui constituent la collection du MNATP. En effet, comme l'explique V. Petrucci dans son «Introduction» (pp. 1-4) qui retrace l'histoire de la collection, ce volume «est le fruit de l'étude, aussi complète que possible, de la collection des instruments de

DIOP Birago
1961 *Les contes d'Amadou Koumba.* Paris: Présence Africaine.

HAMPÂTÉ BÂ Amadou
1991 *Amkoullel, l'enfant peul. Mémoires.* Arles: Actes Sud.

KNIGHT Roderic
1974 «Mandinka drumming», *African Arts* VII(4): 24-35.

LAYE Camara
1976 *L'enfant noir.* Paris: Plon.
1978 *Le maître de la parole: Kouma Lafôlô Kouma.* Paris: Plon.

ZAHAN Dominique
1963 *La dialectique du verbe chez les Bambara.* Paris & La Haye: Mouton.

Paola Elisabetta SIMEONI et Roberta TUCCI (éd.). ***La collezione degli strumenti musicali/Museo Nazionale delle Arti et Tradizioni Popolari, Roma.*** Roma: Libreria dello Stato, 1991. 502 p. Accompagné d'un disque 33 t./17cm. [Ouvrage publié dans la collection «Cataloghi dei musei e gallerie d'Italia», n.s. 4 du Ministero per i Beni Culturali e Ambientali/Istituto Centrale del Catalogo e della Documentazione].

Dès le premier coup d'œil on comprend qu'il s'agit là d'un ouvrage tout à fait remarquable et dans un certain sens exceptionnel si on le compare à la moyenne des catalogues de musées consacrés à des collections d'instruments de musique traditionnels: livre de grand format, reliure en toile, plus de 500 pages dont des fiches (par Tucci, 300 p.), des études introductives (Carpitella, Simeoni, Tucci), des appendices (Biagiola, Simeoni-Tucci), 263 photographies (dont 222 en couleur), 54 transcriptions musicales, un appareil critique soigné, une vaste bibliographie et 13 exemples sonores sur disque.

Le côté exceptionnel de cette publication est d'autant plus manifeste qu'aujourd'hui, un an à peine après sa parution, une entreprise d'une telle portée serait totalement impensable pour les éditions publiques italiennes dans le contexte de la nouvelle crise économique et sociale qui frappe le pays. Il serait donc difficile d'expliquer en termes rationnels un tel «miracle» dans l'édition si l'on ne tenait pas compte de la nouvelle et fructueuse impulsion donnée au Musée national des arts et traditions populaires italien par son actuelle directrice, Valeria Petrucci Cottini. Celle-ci est parvenue, en quelques années, à faire entrer un souffle de vie dans les salles de marbre, énormes et terrifiantes, du musée, dissipant du même coup cette atmosphère funèbre, si chère à un certain folklorisme nationaliste et nécrophile, qu'on y respirait depuis toujours.

Parmi les premiers bénéficiaires de cette revivification figurent justement les deux cent huit instruments de musique du folklore italien qui constituent la collection du MNATP. En effet, comme l'explique V. Petrucci dans son «Introduction» (pp. 1-4) qui retrace l'histoire de la collection, ce volume «est le fruit de l'étude, aussi complète que possible, de la collection des instruments de

musique populaire, à l'occasion de la réouverture d'une salle d'exposition qui leur sera consacrée. Il s'agit là du premier travail systématique sur une collection en grande partie inédite» (p. 1). Cette étude, coordonnée par Elisabetta Simeoni, anthropologue du musée, en collaboration avec l'ethnomusicologue Roberta Tucci, a nécessité plusieurs années de recherches pour l'identification des objets, leur catalogage, la campagne photographique, la restauration et l'exposition.

Tels qu'ils se dégagent de l'ensemble du volume, les critères de ce travail réjouiront non seulement les ethnomusicologues mais encore tous ceux qui considèrent la musique comme un phénomène non réductible à ses seules parties discrètes – dans ce cas précis, aux objets servant à sa production – et qui, surtout, ne saurait exister sans son immatérielle, mais substantielle, réalité sonore. C'est probablement pourquoi, plus qu'une charrue ou un costume paysan, un instrument de musique qui gît dans les vitrines d'un musée d'ethnographie, n'est que le triste simulacre d'actions et d'émotions lointaines ou perdues. Bien entendu, comme nous l'a appris Schaeffner (1936), l'objet musical «muet» est malgré tout un «signe» tangible de la culture, matérielle et intellectuelle qui l'a produit et, si l'on se livre à l'examen de ses caractéristiques formelles – organologiques, esthétiques et symboliques, fonctionnelles – il fournira de toute façon des données pour une histoire culturelle. C'est en fait à ce niveau que se situent en général les catalogues, même les plus soignés, d'instruments de musique folkloriques dans les musées, tel, par exemple, celui qu'a publié le Musée national des arts et traditions populaires français (Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1980) à l'occasion de l'exposition intitulée: «L'instrument de musique populaire. Usages et symboles». Mais comme le relève Diego Carpitella dans son étude sur «Les instruments de musique populaires et la transmission du savoir» (pp. 5-14) qui ouvre le volume – et qui aura aussi été sa dernière contribution avant sa disparition prématurée – il faut se garder de l'illusion que constitue le soit disant «côté concret» de l'instrument (p. 5) et se demander «jusqu'à quel point l'instrument musical peut-il automatiquement représenter une transmission exhaustive du savoir musical?» (*ibid.*). Cela d'autant plus que l'«on constate souvent comment ceux qui ont recueilli ou acheté un instrument de musique pour le donner ensuite ou le vendre à un musée, ont été, en majeure partie, attirés et fascinés avant tout par la matière, la forme et les couleurs de l'objet, sans trop se préoccuper de savoir «comment» sonnait l'objet» (*ibid.*). Les critères de catalogage choisis pour cet ouvrage sont, au contraire, inspirés par le souci d'étendre l'évaluation des instruments de musique aussi à leur fonction première: la production et la transmission de la musique. C'est dans ce sens que Simeoni, dans son étude (pp. 15-37) «Instruments de musique, cérémonies, fêtes. Une recherche bibliographique dans quelques unes des plus importantes revues ethnographiques italiennes (1882-1989)», écrit (p. 15):

> «La crainte de laisser dans l'ombre tout ce qui n'est pas visible et audible à travers le seul catalogage des objets nous a amenés à élaborer des études en introduction ou en appendice, à choisir des documents photographiques et à

joindre un disque, afin d'élargir le champ couvert par les fiches consacrées aux pièces individuelles et de donner plus de latitude aux différents aspects culturels qui en font des objets vivants.»

C'est avant tout dans cette perspective qu'est envisagée la mise sur fiche des différents instruments qui – comme l'indique Roberta Tucci dans son étude «Les instruments de musique populaires italiens: Questions et problèmes» (pp. 39-54) – non seulement répond à des critères de classification et de description organologique rigoureux, mais tient également compte des autres facteurs concomitants dans la définition de l'objet producteur de son musical, tels que (p. 39):

«La *construction* (techniques artisanales, matières premières etc.), l'*utilisation* (selon une norme, une fonction et une valeur socialement reconnues), les *modalités d'exécution* (avec la voix et/ou avec d'autres instruments), la *gamme des son émis* (d'après l'accordage et les techniques d'exécution traditionnelles), la *terminologie* (en langue locale et parallèlement, selon les paramètres de classification organologiques), les *usagers* (sexe, âge et niveau socio-économique des musiciens).»

Le fait que les fiches individuelles du «catalogue» (pp. 55-378) fournissent, en leur attribuant la même importance, des données organologiques (facture, dimensions, documentation photographique, etc.) et des données se rapportant à d'autres domaines tels que l'utilisation, la fonction, les occasions, les systèmes d'accordage, les répertoires, les anecdotes et les précisions lexicales, rend leur lecture non seulement extrêmement intéressante, mais permet aussi de se faire une idée précise des études consacrées aux divers instruments traditionnels italiens, ceci grâce, entre autre, à un solide appareil bibliographique et discographique et aux index (des instruments, des lieux et des enquêteurs) mis à la disposition du lecteur. Naturellement, le tableau est limité aux deux cent huit instruments de la collection, fruit d'une accumulation souvent fortuite plutôt que d'une sélection rationnelle, qui trahit parfois certaines différences de représentativité entre les typologies d'instruments et les aires géographiques. Comme le constate Tucci dans son étude qui analyse d'un point de vue aussi bien quantitatif que qualitatif «La collection des instruments de musique du Musée national des arts et traditions populaires» (pp. 49-54), parmi les pièces recueillies, presque toutes bien conservées et virtuellement en état de fonctionner, il y a une nette majorité – près de 60 % - d'instruments paysans et pastoraux de l'aire méridionale (cinquante-six pour la seule Calabre) avec une absence marquante de certains instruments des régions septentrionales et centrales, qu'ils soient «secondaires», provenant du niveau artisan-urbain tels que *guitares, violons, violoncelles, contrebasses, vielles à roue, harpes, accordéons diatoniques*, ou «primaires» issus du niveau agro-pastoral comme les *hautbois populaires* et les cornemuses (*musa, piva*). En revanche, on y trouve plusieurs instruments rares, dont, par exemple, la *mandora* des Abruzzes (*calascione*), un cordophone dont on savait peu de choses jusqu'à présent, et sur lequel les recherches menées à l'occasion de ce tra-

vail ont permis de recueillir, dans la région dont il provient des informations inédites ainsi que toute une série d'anecdotes.

La limite objective de cette représentativité nécessairement partielle de la collection est, quoi qu'il en soit, compensée par la très riche documentation sur les instruments étudiés. Aux fiches viennent en effet s'ajouter l'illustration sonore fournie par le disque, qui comprend treize exemples, dont certaines inédits, se rapportant aux instruments les plus significatifs de la collection (dont les *launeddas*, la *musette* (*zampogna*), le *tambourin*, la *flûte double*, la *chitarra battente* et la *fidula*) ainsi que la documentation photographique, extrêmement évocatrice, proposée par les deux auteurs en appendice (p. 436-472) qui illustre la construction et l'utilisation des principaux instruments répertoriés.

Une référence plus générale à l'état actuel de la recherche ethnomusicologique sur les instruments traditionnels italiens est fournie en dernière partie de l'ouvrage: avec d'une part l'importante contribution de Sandro Biagiola consacrée aux «Études sur les répertoires des instruments de musique folkloriques italiens» (pp. 379-433), où sont, entre autres, reprises et analysées vingt-quatre transcriptions sur portée, illustrant en même temps des styles d'exécution particuliers dans diverses régions d'Italie et différentes modalités de transcriptions des répertoires instrumentaux folkloriques; d'autre part la vaste «Bibliographie générale» (pp. 473-494) qui figure en fin de volume et reprend les bibliographies partielles des différentes parties du livre en les réorganisant selon un ordre chronologique, afin de donner une idée précise de l'évolution quantitative et qualitative des recherches sur les instruments de musique de la tradition orale italienne, du milieu du siècle dernièr jusqu'à nos jours.

Dans chacune des différentes parties qui le composent, ce volume se révèle donc d'une indéniable utilité pour toute personne désireuse d'aborder la riche tradition instrumentale du folklore musical italien. S'agissant d'un catalogue, il n'est pas aisé d'en faire une évaluation détaillée, à moins de vouloir se livrer à un minutieux travail d'inventaire. On pourrait certes s'interroger sur les raisons et la pertinence de certains choix taxonomiques, comme par exemple celui de classer les aérophones à anche battante en utilisant la dénomination malpratique et redondante de «tuyaux à anche simple – clarinettes». Mais à vouloir se lancer dans un examen maniaque et tatillon on risquerait de perdre de vue le sens global de l'ouvrage, dont l'importance et la rigueur scientifique dépassent largement les limites habituelles d'un catalogue de musée.

Cependant, s'il fallait faire une remarque plus générale, on pourrait peut-être relever une trop grande autonomie par rapport au «catalogue» proprement dit, d'études telles que celles, bibliographique, de Simeoni ou, musicologique, de Biagiola, qui créent une certaine discontinuité dans les développement de l'ensemble. Et puisque cette variété des contributions vient de ce que l'on a voulu fournir à celui qui aborde la collection d'instruments de musique du MNATP autant de clés que possible, n'aurait-il pas été également souhaitable, dans un ouvrage orienté à juste titre surtout vers l'ethno-organologie, de faire figurer une étude plus spécifiquement historico-musicale visant à replacer ces instruments, «primaires» et «secondaires» de notre folklore dans le panorama

plus vaste de la musique en Italie? Étant donné toutefois, comme nous l'avons déjà dit, que la publication de ce beau livre a quelque chose de «miraculeux», il serait injuste de trop demander à la Providence.

Francesco Giannattasio
Traduit de l'italien par Georges Goormaghtigh

Sylvie BOLLE-ZEMP. ***Le réenchantement de la montagne. Aspects du folklore musical en Haute-Gruyère.*** Genève: Georg, 1992. 203 p., photos, exemples musicaux. [Éditions de la Société suisse des traditions populaires].

Moringe P., un collègue masaï de Tanzanie, se rend chaque été à Genève pour assister à des réunions au Palais des Nations. A la compagnie des bureaucrates internationaux, il préfère cependant celle des bergers et des vaches suisses. J'ai appris, pour avoir suivi le récit de ses périples, que d'un amateur de vaches à un autre – même lorsque ceux-ci sont séparés par des barrières linguistiques et culturelles – la communication est facile. De plus, n'arrive-t-il pas que, à travers la suissité que véhiculent l'armailli et la vache, Moringe se réaffirme Masaï?

En un sens, c'est trop beau pour être vrai. Mais, Yvonne Preiswerk l'a bien dit, «"entrer en Gruyère", c'est à la fois douter et croire»[1]. Rien ne l'illustre mieux que l'analyse du chant choral en Intyamon (ou Haute-Gruyère) livrée par Silvie Bolle-Zemp, centrée sur l'efficacité symbolique des pratiques vocales liées à la vie à l'alpage, voire à la ruralité tout court dans un monde en crise, où l'espace alpestre se réduit, en fin de compte, à un «lieu de projection de rêves, de regrets et de revendications» (170). Ainsi l'ouvrage en question participe-t-il à sa manière d'une réflexion tout à fait actuelle sur les projections idéologiques que recèle le folklore, en Suisse comme ailleurs.

Le lecteur est invité à suivre trois étapes que sous-tend une sorte de progression dans le traitement de la problématique, allant de l'aspect «archaïque» des pratiques vocales gruériennes au système global des représentations liées au chant, en passant par le rôle des chorales dans la (re)production de l'identité régionale.

La première partie décrit en détail la dimension duale de l'univers sonore de l'estivage: les appels du bétail, manifestations vocales sifflées, chantées ou parlées, rappellent une structure archaïque se perpétuant – du moins sur le plan symbolique et esthétique – dans le cadre d'une activité économique modernisée. Même phénomène de pérennité ambivalente dans le «chant (*tsan*) des cloches» ou «timbre du chalet», à propos duquel l'auteur nous restitue toute une gamme d'appréciations locales quant aux sonorités et aux hauteurs de son des toupins et des claires.

---

[1] Y. Preiswerk, «La vache en Gruyère: notes en cours de recherche». *Ethnologica Helvetica* 13-14 (1989/90): 115-26; ici p. 115.

plus vaste de la musique en Italie? Étant donné toutefois, comme nous l'avons déjà dit, que la publication de ce beau livre a quelque chose de «miraculeux», il serait injuste de trop demander à la Providence.

Francesco Giannattasio
Traduit de l'italien par Georges Goormaghtigh

Sylvie BOLLE-ZEMP. ***Le réenchantement de la montagne. Aspects du folklore musical en Haute-Gruyère.*** Genève: Georg, 1992. 203 p., photos, exemples musicaux. [Éditions de la Société suisse des traditions populaires].

Moringe P., un collègue masaï de Tanzanie, se rend chaque été à Genève pour assister à des réunions au Palais des Nations. A la compagnie des bureaucrates internationaux, il préfère cependant celle des bergers et des vaches suisses. J'ai appris, pour avoir suivi le récit de ses périples, que d'un amateur de vaches à un autre – même lorsque ceux-ci sont séparés par des barrières linguistiques et culturelles – la communication est facile. De plus, n'arrive-t-il pas que, à travers la suissité que véhiculent l'armailli et la vache, Moringe se réaffirme Masaï?

En un sens, c'est trop beau pour être vrai. Mais, Yvonne Preiswerk l'a bien dit, «"entrer en Gruyère", c'est à la fois douter et croire»[1]. Rien ne l'illustre mieux que l'analyse du chant choral en Intyamon (ou Haute-Gruyère) livrée par Silvie Bolle-Zemp, centrée sur l'efficacité symbolique des pratiques vocales liées à la vie à l'alpage, voire à la ruralité tout court dans un monde en crise, où l'espace alpestre se réduit, en fin de compte, à un «lieu de projection de rêves, de regrets et de revendications» (170). Ainsi l'ouvrage en question participe-t-il à sa manière d'une réflexion tout à fait actuelle sur les projections idéologiques que recèle le folklore, en Suisse comme ailleurs.

Le lecteur est invité à suivre trois étapes que sous-tend une sorte de progression dans le traitement de la problématique, allant de l'aspect «archaïque» des pratiques vocales gruériennes au système global des représentations liées au chant, en passant par le rôle des chorales dans la (re)production de l'identité régionale.

La première partie décrit en détail la dimension duale de l'univers sonore de l'estivage: les appels du bétail, manifestations vocales sifflées, chantées ou parlées, rappellent une structure archaïque se perpétuant – du moins sur le plan symbolique et esthétique – dans le cadre d'une activité économique modernisée. Même phénomène de pérennité ambivalente dans le «chant (*tsan*) des cloches» ou «timbre du chalet», à propos duquel l'auteur nous restitue toute une gamme d'appréciations locales quant aux sonorités et aux hauteurs de son des toupins et des claires.

---

[1] Y. Preiswerk, «La vache en Gruyère: notes en cours de recherche». *Ethnologica Helvetica* 13-14 (1989/90): 115-26; ici p. 115.

Autre aspect de ce «silence de l'alpage» tout à fait relatif: le chant proprement dit, qui est au centre de l'ouvrage et en constitue en même temps le point d'aboutissement. Ainsi, la deuxième partie «met en scène le berger-chanteur», tandis que la troisième «parle chant» tout court, culminant dans un chapitre final qui étaye la notion de chant du point de vue de ceux qui le pratiquent. Car c'est bien le discours des premiers concernés qui intéresse l'auteur. Elle s'inspire fortement, à ce sujet, des acquis méthodologiques de l'anthropologie cognitive, servant à étudier les «ethnothéories» de la musique. Ici, l'aspect le plus intéressant et en même temps le plus déroutant pour la chercheuse a sans doute été sa proximité culturelle et linguistique par rapport aux groupes sociaux étudiés, l'ayant obligée à «confronter termes à termes les nuances d'expression» (19).

C'est dans l'étude de la notion même de chant que le problème apparaît dans toute son ampleur et que la lecture s'avère d'ailleurs la plus éclairante, notamment en ce qui concerne les nombreuses nuances distinguant le français «chant» et du terme local *tsan*. Un facteur clef est la référence à la vie à l'alpage, ou plutôt à l'image que l'on s'en fait: en effet, *tsan* «est la quintessence du "chant gruérien"» (160). Évolution intéressante retracée par l'auteur: le chant gruérien se définit par un répertoire qualifié de traditionnel, mais qui remonte en fait à une musique folklorisante créée dans les années vingt à cinquante, face à laquelle toute tentative de renouvellement musical n'a d'ailleurs qu'une chance minime. Autre aspect intéressant, pareillement étayé dans l'ouvrage: «chant» et *tsan* sont des termes qui ne se limitent nullement à la pratique vocale. Plutôt, un instrument produit du «chant» s'il a un lien avec la vie alpestre, comme c'est le cas du cor des Alpes et de certaines cloches pour bovins.

En assortissant à l'étude de l'activité musicale proprement dite une approche plus globale, mettant en relief quelques thèmes fondamentaux de l'ethnologie européenne actuelle, *Le réenchantement de la montagne* offre une perspective élargie susceptible d'intéresser, du point de vue méthodologique et conceptuel notamment, de nombreux chercheurs travaillant dans les domaines les plus divers. Les chapitres clef à ce sujet sont ceux qui portent sur le chant choral considéré sous trois aspects importants: la vie associative, la folklorisation et la socialisation – pour ne pas dire l'«enculturation» – par le chant collectif. Dans la même logique, on pourrait se référer également à l'étude des composantes essentielles de la «voix gruérienne» qui se définit moins par son timbre proprement dit que par des facteurs externes: le physique du chanteur, l'air qu'il respire, les valeurs morales qu'il défend... Mentionnons enfin, et toujours dans le même registre, l'aspect émotif de la pratique musicale, que Sylvie Bolle-Zemp aborde en reprenant à son compte le titre du bel ouvrage de Steven Feld sur *Sound and Sentiment*[2]. C'est ainsi qu'elle est amenée à voir dans les expressions d'émotion – en particulier les larmes – un facteur de production identitaire: «Loin d'être le signe de l'absence de contrôle face à la douleur, les larmes sont la manifestation d'une "grande sensibilité", d'une aptitude jugée spécifique au

[2] *Cf.* le compte rendu dans *Cahiers de musiques traditionnelles* 1 (1988): 214-221.

Gruérien à vivre au niveau le plus profond le sentiment que procurent, dans l'acte musical, la reconnaissance, l'adoption de valeurs morales telles, par exemple, la "générosité de cœur", la "sincérité" et la "modestie" qui par ailleurs sont exaltées comme élément du patrimoine culturel régional» (149). L'armailli s'impose du même coup comme une sorte de spécialiste dans les manifestations de l'émotion (*émôchena*, terme qui recouvre aussi l'émotion liée à la pratique chrétienne cultuelle) – cette dernière n'étant de toute évidence susceptible d'être identifiée que par ceux et celles qui s'y identifient: *tsan*, patois, paroles des chants, autant de marques d'appartenance à la «civilisation de la vache» et à tout ce qu'elle véhicule.

Laissons le dernier mot à l'auteur, qui résume parfaitement l'enjeu de l'ouvrage: «Le chant est, en Suisse plus qu'ailleurs, le lieu privilégié où la ruralité se répand et se reproduit. Alors qu'il se réclame (et est perçu comme tel) de la différence culturelle et du particularisme, il vise à promouvoir, par des moyens musicaux souvent ordinaires, une solidarité à l'échelle de la nation dans le cadre de la restauration d'un ordre moral orienté vers le passé, mais étroitement intégré à la modernité économique» (170).

Isabelle Schulte-Tenckhoff

John BAILY, David HUGHES, Carole PEGG & Richard WIDDESS, eds. ***British Journal of Ethnomusicology, vol. 1.*** London: International Council for Traditional Music, UK Chapter, c/o Centre of Music Studies, School of Oriental and African Studies, 1992. 162 p.

La création d'une nouvelle revue est toujours en soi une bonne nouvelle et, à cet égard, il faut saluer la parution du premier numéro du *British Journal of Ethnomusicology*. Organe du «UK Chapter» (Comité national) de l'International Council for Traditional Music (ICTM), ce périodique est avant tout destiné à fournir une plate-forme aux ethnomusicologues britanniques ou résidant au Royaume-Uni. Son Comité de rédaction est constitué de quatre membres, John Baily, David Hughes, Carole Pegg et Richard Widdess, tous des ethnomusicologues internationalement connus, et son adresse est celle du Centre d'études musicales de la fameuse School of Oriental and African Studies (SOAS) de Londres, dont on se souviendra qu'en mai 1986, elle avait accueilli la troisième conférence annuelle du Séminaire européen d'ethnomusicologie.

Ce premier numéro affirme une plaisante volonté pluraliste, notamment en ce qui concerne les méthodes d'approche et les points de vue qui s'y confrontent. Qu'elles soient à prédominance comparative ou monographique, les huit contributions qui y apparaissent mettent en évidence l'interaction nécessaire des principaux courants de l'ethnomusicologie contemporaine – anthropologique, musicologique, psychologique, historique, pédagogique, organologique, acoustique

Gruérien à vivre au niveau le plus profond le sentiment que procurent, dans l'acte musical, la reconnaissance, l'adoption de valeurs morales telles, par exemple, la "générosité de cœur", la "sincérité" et la "modestie" qui par ailleurs sont exaltées comme élément du patrimoine culturel régional» (149). L'armailli s'impose du même coup comme une sorte de spécialiste dans les manifestations de l'émotion (*émôchena*, terme qui recouvre aussi l'émotion liée à la pratique chrétienne cultuelle) – cette dernière n'étant de toute évidence susceptible d'être identifiée que par ceux et celles qui s'y identifient: *tsan*, patois, paroles des chants, autant de marques d'appartenance à la «civilisation de la vache» et à tout ce qu'elle véhicule.

Laissons le dernier mot à l'auteur, qui résume parfaitement l'enjeu de l'ouvrage: «Le chant est, en Suisse plus qu'ailleurs, le lieu privilégié où la ruralité se répand et se reproduit. Alors qu'il se réclame (et est perçu comme tel) de la différence culturelle et du particularisme, il vise à promouvoir, par des moyens musicaux souvent ordinaires, une solidarité à l'échelle de la nation dans le cadre de la restauration d'un ordre moral orienté vers le passé, mais étroitement intégré à la modernité économique» (170).

Isabelle Schulte-Tenckhoff

John BAILY, David HUGHES, Carole PEGG & Richard WIDDESS, eds. ***British Journal of Ethnomusicology, vol. 1.*** London: International Council for Traditional Music, UK Chapter, c/o Centre of Music Studies, School of Oriental and African Studies, 1992. 162 p.

La création d'une nouvelle revue est toujours en soi une bonne nouvelle et, à cet égard, il faut saluer la parution du premier numéro du *British Journal of Ethnomusicology*. Organe du «UK Chapter» (Comité national) de l'International Council for Traditional Music (ICTM), ce périodique est avant tout destiné à fournir une plate-forme aux ethnomusicologues britanniques ou résidant au Royaume-Uni. Son Comité de rédaction est constitué de quatre membres, John Baily, David Hughes, Carole Pegg et Richard Widdess, tous des ethnomusicologues internationalement connus, et son adresse est celle du Centre d'études musicales de la fameuse School of Oriental and African Studies (SOAS) de Londres, dont on se souviendra qu'en mai 1986, elle avait accueilli la troisième conférence annuelle du Séminaire européen d'ethnomusicologie.

Ce premier numéro affirme une plaisante volonté pluraliste, notamment en ce qui concerne les méthodes d'approche et les points de vue qui s'y confrontent. Qu'elles soient à prédominance comparative ou monographique, les huit contributions qui y apparaissent mettent en évidence l'interaction nécessaire des principaux courants de l'ethnomusicologie contemporaine – anthropologique, musicologique, psychologique, historique, pédagogique, organologique, acoustique

notamment –, dont seule la synthèse aboutira à une vision globale et réaliste du fait musical dans toute son ampleur.

Sur le plan des cultures représentées, on notera une nette prédominance de l'Orient, puisque six auteurs traitent de sujets asiatiques: Nick Gray, avec une étude détaillée sur un aspect de la musique du théâtre d'ombres balinais (*gendér wayang*); David Hughes, qui se livre à un intéressant jeu de miroirs musicaux entre Java et la Thaïlande; Carole Pegg, avec une approche essentiellement émique du chant harmonique mongol («overtone singing», *xöömii*); Jonathan Stock, qui analyse le développement contemporain de la musique de vièle *erhu* en Chine; Martin Stokes, qui se penche sur le genre «Arabesque» de la musique populaire urbaine de Turquie; et enfin Carol Tingey, avec une très belle contribution sur le statut d'un type d'instrument de musique, la timbale, dans la tradition du Népal central. L'article d'Iren Kertész-Wilkinson soulève, quant à lui, la problématique du répertoire des Tsiganes de Hongrie; alors que la question, cruciale dans nos sociétés multiculturelles, de «L'éducation musicale et l'ethnomusicologie» est un peu brièvement abordée à travers six cas spécifiques dans la contribution de Keith Swanwick.

Ce n'est que dans la rubrique des comptes rendus de livres et de disques que le lecteur trouvera quelques références sur l'Afrique, la Polynésie et l'Europe occidentale; notamment une intéressante recension de la récente traduction anglaise de l'ouvrage de Simha Arom sous le titre *African polyphony and polyrhythm*. Nous y avons également découvert avec plaisir, de la plume de Carole Pegg, une présentation, brève mais élogieuse, du volume 4 de nos *Cahiers de musiques traditionnelles*. Ce geste mérite d'être signalé, si l'on songe au silence insistant entretenu par les principales revues anglophones d'ethnomusicologie sur notre publication depuis sa naissance, un silence qui semble équivaloir à une volonté hégémonique mal dissimulée. C'est donc avec une sympathie toute particulière que nous saisissons ici l'occasion de rendre la pareille à nos collègues britanniques, et d'affirmer tout le soutien que mérite leur entreprise. Gageons qu'elle jouera un rôle non négligeable dans le développement et la diffusion de notre discipline outre-Manche.

Laurent Aubert

DISQUES

Nouveautés et rééditions africaines et créoles chez OCORA

Guinée. Récits et épopées. Enregistrements: Les Films du Village, Patrick Larue; production et texte: Daniela Langer. Paris, 1992. 1 CD OCORA C 560009.

En décembre 1987, OCORA publiait une première partie des documents sonores collectés en Guinée une année plus tôt par les Films du Village. C'était l'occasion de découvrir, pour qui ne la connaissait pas, la musique des chasseurs peul du Wassolon, à laquelle ce disque compact (OCORA C 558679) était exclusivement consacré[1]. La qualité irréprochable des enregistrements mit à l'époque l'eau à la bouche de plus d'un africaniste, et la parution à la télévision de deux moyens métrages effectués par la même équipe des Films du Village à partir du même matériel guinéen fut pour beaucoup l'annonce d'un nouveau disque, suite du premier, qui présenterait un autre aspect des musiques traditionnelles de Guinée. Il aura pourtant fallu attendre cinq ans pour que paraisse ce second tome, sous un titre un peu trompeur: *Guinée. Récits et épopées.* A celui qui s'attend à trouver une nouvelle version de la fameuse épopée mandingue, il convient de donner ici un avertissement: l'épopée proprement dite n'est présente que dans deux des quinze morceaux choisis pour ce disque, les autres chants de griots, peul ou malinké, étant essentiellement des chants de louanges. Restent neuf plages (plus de la moitié du disque!), consacrés aux polyrythmies guerzé, aux rythmes et aux chants toma, et aux percussions malinké, et qui n'ont en fait pas grand-chose à voir avec des récits d'aucune sorte.

Cela dit, une fois de plus, les enregistrements sont d'une qualité telle que l'on oublie vite ces griefs. Les percussions guerzé, notamment, sont restituées avec une rare fidélité, et un équilibre parfait entre les différents instruments. Cette dernière qualité se retrouve d'ailleurs dans chacune des pièces, et c'est heureux, car elles sont toutes des morceaux de choix dans le répertoire traditionnel guinéen. De plus, c'est à ma connaissance la première rencontre du son digital avec la partie la plus mal connue de ce répertoire, et peut-être de ce fait la mieux préservée. En effet, si tout le monde ou presque a déjà eu l'occasion

---

[1] Voir le compte rendu de ce disque dans les *Cahiers de musiques traditionnelles* 2/1989: 304-305.

d'entendre des enregistrements de musique peul ou malinké, il n'existe sur le marché que très peu de documents sonores valables à propos des populations de la forêt guinéenne, dont les instruments et les cérémonies évoquent plutôt l'Afrique centrale. Les rythmes des *kèlè*, tambours à fentes des Guerzé, et les chants polyphoniques des femmes toma, sont autant d'exemples d'une musique collective à la fois riche et très différente de celles de la savane, souvent réservées à des musiciens de caste. L'initiation des jeunes filles excisées à quelques rythmes de base, chez les Toma, représente certainement un des grands moments d'émotion du disque.

Si la partie consacrée aux flûtes et aux chants de griots peul n'apporte rien de très nouveau à la connaissance qu'on en avait, celle qui présente les musiques malinké contient un enregistrement historique, particulièrement émouvant pour les amoureux de culture mandingue: celui du fameux *sosso-bala*, l'authentique balafon du roi Soumaoro Kanté, ennemi de Soundjata Keïta, le fondateur de l'Empire du Mali (XIIIe siècle). Cet instrument magique, transmis de génération en génération par les descendants directs de Bala Fassèkè Kouyaté, le griot de Soundjata, est ici dévoilé pour la première fois par le doyen des griots Kouyaté, à Nyagassola. Là encore, la qualité de la prise de son restitue à merveille l'ambiance d'une fête de nuit bien particulière, et le son exceptionnellement grave et chaud d'un instrument à qui les griots ont donné le nom de son premier propriétaire: *sosso kèmoko*, le «patriarche du Sosso». Je relèverai encore, dernière perle de ce disque magnifique, une superbe variante de *dunumba*, la fameuse danse des hommes forts malinké, dans une des meilleures versions traditionnelles que j'ai entendues sur disque. Quant à la présentation, elle est claire et précise: on regrettera juste l'absence de photo du *sosso-bala*, mais pour le reste, les textes sont complets et intelligents. Peu d'épopée, donc, mais probablement un disque incontournable pour qui s'intéresse à la Guinée, au monde mandingue et aux percussions traditionnelles en général.

Sierra Leone. Musiques traditionnelles. Enregistrements, textes et photographies: Jean Jenkins. Paris, 1992. 1 CD OCORA C 580036. Réédition du disque OCORA 558549.

Assez proche du précédent tant par sa forme que par son contenu, ce disque est une réédition d'enregistrements effectués en Sierra Leone en 1976 et 1977 par la regrettée Jean Jenkins.

L'intention est claire: il s'agit de donner un aperçu des différentes cultures musicales du pays. Mais, à l'inverse des Films du Village, Jean Jenkins ne paraît pas avoir trouvé le meilleur dans ce qui se présentait à elle, et en ce sens son disque ressemble bien plus à des notes de voyage, qui décriraient une suite de rencontres pas nécessairement préméditées, qui pour une raison ou une autre ont particulièrement touché l'auteur de ces enregistrements. Rien d'extraordinaire, ni de très nouveau ! Ce qui fait l'intérêt du disque, c'est ici

bien plutôt la dimension humaine de ces rencontres musicales que la qualité d'enregistrement ou que la représentativité des pièces présentées.

Il y en a tout de même pour tous les goûts, même les plus exigeants. Un superbe solo de flûte peul (*tuniru* ou *tambiru*) exécuté par un jeune gardien de troupeaux, y côtoie un hymne chrétien interprété par des écolières mandingues ou une danse masquée de société secrète. Mais cette diversité ne dérange pas, et donne une bonne idée des musiques populaires de Sierra Leone. Les notes sont intéressantes et décrivent bien le contexte propre à chaque pièce. Une carte les aurait bien complétées, ainsi que quelques photos... Un disque tout de même attachant, qui valait une réédition en compact!

Ouganda. Aux sources du Nil. Enregistrements: Patrick Marguerite; textes et production: Caroline Bourgine. Paris, 1992. 1 CD OCORA C 560032.

Trop longtemps tenu à l'écart des recherches ethnomusicologiques, en grande partie à cause de l'instabilité politique qui y a régné ces dernières années, l'Ouganda a connu auprès du grand public un regain d'intérêt avec le succès du chanteur Geoffrey Oriema, fils d'un ancien ministre déchu par le tristement fameux Idi Amin Dada. Avec lui, l'occasion s'est présentée de découvrir des instruments traditionnels de ce pays mal connu: la cithare *nanga*, à huit cordes accordées selon une échelle pentatonique, le *lukeme*, variante typiquement ougandaise de la *sanza*... Autant d'instruments que l'on retrouve dans le disque de Caroline Bourgine, dont la parution n'est sans doute pas sans rapport avec le phénomène Oriema.

Les dix premières plages en sont consacrées aux groupes N'Gali et Abolu-ganda, tous deux enregistrés à Kampala, qui interprètent des musiques du royaume Baganda et de toute la moitié sud-ouest du pays. On y découvre notamment le son superbe du *madinda*, xylophone de douze à dix-sept lames disposées sur deux troncs de bananier parallèles. Les quatre dernières plages présentent successivement deux groupes de la région d'Apac, plus au nord, au répertoire plus moderne, et deux groupes de Gulu, capitale de la région Acholi. Au total, quelques bons enregistrements de musique de danse, et surtout de belles pièces de *sanza*, de harpe et de lyre, qui ne sont pas sans rappeler parfois les «chants à penser» des Gbáyá de Centrafrique, enregistrés en 1977 par Vincent Dehoux (OCORA C 580008, *cf. infra*).

Les textes apportent un bon nombre de précisions quant à l'instrumentation, mais sont malheureusement avares de données socio-culturelles. On aimerait ainsi en savoir plus sur les ethnies qui ne sont d'ailleurs même pas nommées, et sur leurs coutumes musicales. Quelques photographies n'auraient également pas fait de tort à la présentation de l'ouvrage, et auraient probablement atténué l'impression de superficialité qui se dégage tout de même un peu de l'ensemble. On ne sait pas, en effet, à la lecture du livret explicatif, si l'auteur ne s'est pas contenté d'une seule source, au détriment d'une recherche plus approfondie sur le terrain, au contact d'informateurs privilégiés.

Congo. Cérémonie du Bobé. Enregistrements: Georges Arrigoni; textes et production: Caroline Bourgine. Paris, 1991. 1 CD OCORA C 560010.

Plus ancien que les précédents, ce disque s'en distingue avant tout par le minimalisme de sa présentation. «Enregistré dans la région de la Haute-Sangha, au nord de la République Populaire du Congo, le Bobé est une cérémonie consacrée à l'Esprit de la forêt, celui qui règne sur le monde des mânes, médiateur entre les vivants, maître de toutes les ressources qu'il procure aux hommes», explique Caroline Bourgine qui, n'étant pas initiée, pas plus que ses collaborateurs, a dû se tenir à l'écart pour réaliser l'enregistrement. Celui-ci est incontestablement de très bonne qualité, et privilégie l'ambiance, le contexte qui entoure la cérémonie: la première et la dernière des cinq plages (plus de treize minutes en tout!) sont exclusivement consacrées aux bruits du camp pygmée où a lieu l'événement.

Mais on aimerait tout de même en savoir plus sur le Bobé: d'abord, s'agit-il du nom de la cérémonie, de celui du masque qui sort à cette occasion, ou de l'esprit que ce dernier incarne? Ou bien faut-il y voir les trois en même temps? De plus, l'auteur nous dit présenter «pour la première fois une cérémonie chantée par un chœur composé de groupes pygmées différents: Bagombé, Babemgélé et Mikaya». Mais cette différence n'apparaît pas vraiment à l'écoute du disque, et n'est expliquée nulle part, pas plus que la raison qui nous vaut cette heureuse réunion. Une fois de plus, on est tenté de parler de superficialité, et on ne peut s'empêcher de penser à l'œuvre superbe de Simha Arom publiée également chez OCORA en 1987, la fameuse anthologie de la musique des Pygmées Aka (OCORA C 559012/13). La vision de Caroline Bourgine ressemble plus à celle d'un metteur en scène de théâtre ou de cinéma qu'à celle d'une ethnomusicologue, et le document sonore qu'elle produit ici apparaît un peu comme le fruit d'un heureux hasard. En ce sens, il se rapproche de celui de Jean Jenkins, dont il a été question plus haut.

Il n'en reste pas moins intéressant, heureusement! On y trouve ainsi quelques très beaux chants polyphoniques ainsi que polyrythmies typiques des régions forestières situées entre Congo, Centrafrique et Cameroun. Le tout figure dans un ordre qu'il est parfois difficile à bien saisir, puisque les seuls commentaires s'y rapportant se résument en trois lignes laconiques: «La cérémonie du Bobé – le Bobé s'est rapproché – Le Bobé s'en retourne», et n'apportent aucun renseignement complémentaire. Mais la prise de son est bonne, si bien que le disque plaira aux amateurs d'ambiances et de bruitages exotiques, et peut-être à quelques véritables connaisseurs qui savent lire entre les notes, et qui pourront alors nous en expliquer un peu plus.

Centrafrique. Musique Gbáyá/Chants à penser. Enregistrements, production, photo et textes: Vincent Dehoux. Paris, 1992. 1 CD OCORA C 580008. Réédition du disque OCORA 558 548.

Très attendus par tous ceux qui connaissent le disque, la réédition des superbes «chants à penser» de Centrafrique comblera à coup sûr les amateurs de *sanza*, dont elle livre enfin en son numérique quelques-uns des plus beaux enregistrements de terrain. Récoltés lors d'une mission du CNRS, en février et mars 1977, ces documents sont exclusivement tirés du répertoire des Gbáyá, une des ethnies les plus importantes de la République centrafricaine; ils privilégient, comme l'indique le titre, la musique «à penser», musique essentiellement composée de chants interprétés par des hommes et accompagnés par une ou plusieurs *sanza*, un hochet et des bâtons entrechoqués.

Délaissant délibérément les autres types de chants qui constituent la musique des Gbáyá (chants d'amour, d'amusement, de conte, de deuil, de chasse, etc.), Vincent Dehoux s'est attaché ici à restituer le plus fidèlement les différentes modalités du chant à penser (une ou plusieurs *sanza*, un ou plusieurs chanteurs solistes, avec ou sans chœur...), montrant notamment comment une musique très rythmée dans un village peut devenir étonnamment souple dans le village voisin, dans un contexte différent.

La prise de son irréprochable, la qualité des textes de présentation et l'heureuse traduction d'une partie des chants, la perception très nette de tous les bruitages, voulus (les anneaux métalliques enfilés sur les lames des *sanza*) ou accidentels (les cigales), sont autant d'éléments qui font de ce disque un exceptionnel moment de musique, qui ravira le spécialiste comme le profane. A écouter de préférence le soir ou la nuit, dans une atmosphère sereine...

Guadeloupe. Le Gwoka – Soirée lèwoz à Jabrun. Enregistrement: Olivier Beurotte, assisté de Sylvain Jaffré. Production et texte: Caroline Bourgine. Paris, 1992. 1 CD OCORA C 560030.

Guadeloupe. Le Gwoka – Soirée lèwoz à Cacao. Enregistrement: Olivier Beurotte, assisté de Sylvain Jaffré. Production et texte: Caroline Bourgine. Paris, 1992. 1 CD OCORA C 560031.

Bien que consacrés à un autre continent, ces deux disques peuvent se rattacher à la présente chronique pour en tout cas deux raisons autres que le choix de la maison d'édition. Tout d'abord, il s'agit d'enregistrements de chants et de percussions directement apparentés aux musiques ouest-africaines, tant par leur forme que par leur instrumentation, et même par leur fonction sociale. Ensuite, et nous y reviendrons, il s'agit à nouveau de productions de Caroline Bourgine, tout comme les disques consacrés à l'Ouganda et au Congo présentés ci-dessus. C'est certainement bien plus qu'une coïncidence!

Comme le laissent supposer les titres respectifs des deux disques et leurs références, le tout aurait certainement pu faire l'objet d'une seule production. Même musique, certes interprétée par des gens différents, en des lieux distincts et à des dates différentes, mais privilégiant dans un contexte identique la même facette du répertoire de la Guadeloupe, au son des mêmes instruments, distribués et utilisés de la même manière !

Cela dit, Caroline Bourgine nous livre ici une anthologie assez complète du *gwoka*, tambour créole par excellence, fabriqué à l'origine à partir d'un quart de tonneau pour les salaisons, et que l'on retrouve dans toutes les Antilles. Le texte de présentation est complet, bien documenté, et explique bien le sens et le déroulement des soirées *lèwoz*, propres aux habitations sucrières, dont la vente de rhum et de nourriture fait partie intégrante. La prise de son est bonne et permet de distinguer, à côté de la voix du soliste et des chœurs, le timbre distinct des *gwoka* d'accompagnement, les *boula*, et du *maké*, le tambour soliste destiné à marquer la danse, d'où son nom.

Tout comme pour ses précédentes productions commentées plus haut, Caroline Bourgine nous restitue ici deux événements, un par disque, sans rien y retrancher, mais là aussi, ceux-ci apparaissent plus comme d'heureux accidents, que comme les résultats d'une réelle recherche ethnomusicologique. Cela n'enlève certes rien à la qualité du répertoire abordé, mais nuit peut-être à celle de sa présentation : on eût préféré moins de matière, mais choisie et confrontée avec plus de pertinence.

Vincent Zanetti

Rujindiri maître de l'inanga, musique de l'ancienne cour du Rwanda. Enregistrements, textes et photos de Jos Gansemans. Notices en néerlandais, français et anglais. Fonti musicali, Traditions du monde et Centre Ethnomusicologique Paul Collaer. 1990. 1 CD Fonti musicali FMD 186. Durée totale : 61'35".

La publication de ce disque est un événement pour les amateurs de musique traditionnelle de l'Afrique Centrale, en particulier pour ceux qui apprécient la musique de la région des grands lacs (Rwanda, Burundi, Ouganda et l'est du Zaïre). C'est en effet la première fois, à notre connaissance, qu'une monographie est consacrée à l'art traditionnel de la cithare *inanga*, appelée aussi cithare en «forme de bouclier». Des enregistrements de musiciens du Burundi, de l'Ouganda et même quelques morceaux de Rujindiri et d'autres musiciens rwandais avaient déjà été publiés en disque (on citera entre autres : *Burundi musiques traditionnelles*, Ocora C559003 ; *Evalisto Muyinda*, PAN 2003CD et l'*Anthologie de la musique traditionnelle du Rwanda*, vol 1, musique instrumentale, Alpha 5023), mais jamais la musique d'un seul musicien n'avait fait l'objet d'une telle publication. Rujindiri était avec Sebatunzi un des deux grands musiciens de la

Comme le laissent supposer les titres respectifs des deux disques et leurs références, le tout aurait certainement pu faire l'objet d'une seule production. Même musique, certes interprétée par des gens différents, en des lieux distincts et à des dates différentes, mais privilégiant dans un contexte identique la même facette du répertoire de la Guadeloupe, au son des mêmes instruments, distribués et utilisés de la même manière !

Cela dit, Caroline Bourgine nous livre ici une anthologie assez complète du *gwoka*, tambour créole par excellence, fabriqué à l'origine à partir d'un quart de tonneau pour les salaisons, et que l'on retrouve dans toutes les Antilles. Le texte de présentation est complet, bien documenté, et explique bien le sens et le déroulement des soirées *lèwoz*, propres aux habitations sucrières, dont la vente de rhum et de nourriture fait partie intégrante. La prise de son est bonne et permet de distinguer, à côté de la voix du soliste et des chœurs, le timbre distinct des *gwoka* d'accompagnement, les *boula*, et du *maké*, le tambour soliste destiné à marquer la danse, d'où son nom.

Tout comme pour ses précédentes productions commentées plus haut, Caroline Bourgine nous restitue ici deux événements, un par disque, sans rien y retrancher, mais là aussi, ceux-ci apparaissent plus comme d'heureux accidents, que comme les résultats d'une réelle recherche ethnomusicologique. Cela n'enlève certes rien à la qualité du répertoire abordé, mais nuit peut-être à celle de sa présentation : on eût préféré moins de matière, mais choisie et confrontée avec plus de pertinence.

Vincent Zanetti

Rujindiri maître de l'inanga, musique de l'ancienne cour du Rwanda. Enregistrements, textes et photos de Jos Gansemans. Notices en néerlandais, français et anglais. Fonti musicali, Traditions du monde et Centre Ethnomusicologique Paul Collaer. 1990. 1 CD Fonti musicali FMD 186. Durée totale : 61'35".

La publication de ce disque est un événement pour les amateurs de musique traditionnelle de l'Afrique Centrale, en particulier pour ceux qui apprécient la musique de la région des grands lacs (Rwanda, Burundi, Ouganda et l'est du Zaïre). C'est en effet la première fois, à notre connaissance, qu'une monographie est consacrée à l'art traditionnel de la cithare *inanga*, appelée aussi cithare en «forme de bouclier». Des enregistrements de musiciens du Burundi, de l'Ouganda et même quelques morceaux de Rujindiri et d'autres musiciens rwandais avaient déjà été publiés en disque (on citera entre autres : *Burundi musiques traditionnelles*, Ocora C559003 ; *Evalisto Muyinda*, PAN 2003CD et l'*Anthologie de la musique traditionnelle du Rwanda*, vol 1, musique instrumentale, Alpha 5023), mais jamais la musique d'un seul musicien n'avait fait l'objet d'une telle publication. Rujindiri était avec Sebatunzi un des deux grands musiciens de la

tradition dont il existe des enregistrements. La musique de ce disque a été enregistrée au Rwanda vers le milieu des années septante par Jos Gansemans du Musée Royal de l'Afrique Centrale de Tervuren. Rujindiri, qui séjourna à la cour de deux des trois derniers rois (*mwami*) du Rwanda, Musinga et Rudahigwa, continua d'exercer son art bien après l'avènement de la république dans son pays. A entendre la sélection que nous propose Jos Gansemans, on ne peut que s'en féliciter.

Le répertoire traditionnel de l'*inanga* était exécuté par un chanteur instrumentiste qui s'accompagnait à la cithare pour vanter, dans un langage poétique, les hauts faits de la vie des rois et de leur cour. Cette musique souvent narrative, dans laquelle l'*inanga* jouait pour l'essentiel un rôle d'accompagnateur, était cependant transcendée lorsqu'elle accompagnait de la poésie ou lorsqu'elle était jouée par des musiciens exceptionnels. L'art complexe et subtil de Rujindiri confère à l'*inanga* une noblesse qui ne se rencontre plus guère de nos jours dans le jeu de cet instrument. Dans beaucoup de ses chants, Rujindiri, dont la mère était Twa, est accompagné d'un ou de deux autres chanteurs Twa, Semahe son beau-frère et Nyirashirambe. Au temps de la royauté, les Pygmées Twa étaient présents à la cour du *mwami* où leurs qualités de musiciens étaient très appréciées. Dans un tel contexte, l'importance accordée par Rujindiri à la voix ne paraît pas surprenante. La majorité des chants du disque ont un caractère hétérophonique et polyphonique qui rappelle, sans conteste, la musique vocale des Twa du Rwanda. Seuls trois morceaux sont chantés en solo; il s'agit d'un vieux chant historique qui reflète sans doute assez bien le style de la musique de cour (plage 2) et de deux poèmes d'un style assez particulier (plages 3 et 10). La richesse du tissu vocal peut sembler contraster avec le jeu de l'*inanga*, fait la plupart du temps de petites formules mélodiques servant de soubassement au chant. Il ne faut cependant pas s'y tromper, car le jeu d'*inanga* de Rujindiri ne se limite pas exclusivement à un rôle d'accompagnement de la voix. Entre les strophes des chants, de courts interludes instrumentaux permettent au musicien de développer le jeu de l'instrument et ainsi de le faire sortir de son rôle d'accompagnateur de la voix.

Si les chants qui composent ce disque sont tous le reflet de la musique de cour, ils ne sont pas tous formés sur un modèle identique. Certains d'entre eux, *Mureke* (plage 1), *Nyangezi* (plage 7) et *Impunga* (plage 11) sont des versions, exécutées à l'*inanga*, d'un poème guerrier, d'un chant Twa et d'une berceuse, ce qui témoigne de la souplesse d'exécution et de l'imagination de Rujindiri. La plupart des autres chants (plages 2, 4, 5, 6, 8, 9, 12) sont plus strictement des chants de cour et reflètent la vie et l'histoire des rois du Rwanda, certains d'entre eux étant par ailleurs forts anciens, puisque leur composition remonte au XVIIIe siècle.

Enfin, deux des chants, *Kamujwara* (plage 3) et *Cyandari* (plage 10), sont basés sur des textes d'un des trois grands genres de la poésie traditionnelle, les *ibyivugo*. Ces poèmes de quelques vers, assez courts, étaient récités sans interruption, sur un débit passablement rapide, pour vanter les mérites d'une personne importante ou, le plus souvent, de soi-même. Jos Gansemans note dans son commentaire que, selon certains de ses informateurs, ces *ibyivugo* pourraient être à l'origine de la musique d'*inanga*. D'abord récités et accompagnés à

la cithare, les textes auraient ensuite été dotés d'une mélodie. A l'écoute de ces deux morceaux, on peut se demander s'il ne s'agit pas simplement de la transposition de la mélodie de la voix parlée (le kinyarwanda est une langue tonale) en chant narratif. Jos Gansemans fait encore remarquer que cette possibilité de chanter ou de déclamer les poèmes se rencontre aussi dans les autres grands genres poétiques, la poésie pastorale *amahamba* ou *amazina y'inka* et la poésie dynastique *ibisigo*. Quoi qu'il en soit, cette remarque permet d'avoir une idée du degré de raffinement que la tradition musicale rwandaise avait atteint avec des musiciens comme Rujindiri, qui étaient capables de s'adapter au cadre assez strict et à la métrique complexe et rigoureuse de la poésie traditionnelle, tout en marquant cette musique de leur propre personnalité.

Ces enregistrements réalisés, il y a bientôt vingt ans, présentent ici et là des petits défauts techniques, mais il s'agit d'un détail mineur qui n'altère en aucun cas l'écoute de ce joyau de la tradition rwandaise. Il reste à espérer que cette publication incitera d'autres éditeurs et chercheurs à consacrer des monographies à des musiciens et à des instruments particuliers de cette région ou d'ailleurs en Afrique. On peut, par exemple, rêver d'un disque consacré à l'autre grand joueur d'inanga du Rwanda, Sebatunzi...

Didier Demolin

Musique byzantine profane

«De musique cachée, on ne fait point de cas»
(Proverbe de l'Antiquité grecque)

Byzantine Secular Classical Music, Vol.1. ORATA, coffret de trois CD ORA-BYZ.001,1989. Livret illustré trilingue (100 p.: grec, anglais, français – 21 p.).

Sous-titre français: «Les chefs d'œuvre de la Musique Profane d'Antan (Musique Classique Séculaire Byzantine), par Christodoulos Halaris» (recherches, transcriptions, orchestration et direction).

Né en 1946, Christodoulos Halaris est l'un des compositeurs les plus en vue dans la Grèce actuelle. Musicien, chanteur, compositeur, arrangeur, et chef d'orchestre, il a fait un très grand nombre d'émissions de radio et de télévision sur la musique grecque, sur la musique byzantine, et donné de nombreux concerts dans plusieurs pays d'Europe.

Il est l'auteur d'une dizaine de 33t (ses compositions, principalement) chez EMI-Grèce.

Ensemble instrumental: orchestre «OP&PO». (Ορχηστρα Παλαι ων παρα-δοσιακων και Πρωτοτυπων Οργανων = Orchestre ancien traditionnel et instruments originaux).

la cithare, les textes auraient ensuite été dotés d'une mélodie. A l'écoute de ces deux morceaux, on peut se demander s'il ne s'agit pas simplement de la transposition de la mélodie de la voix parlée (le kinyarwanda est une langue tonale) en chant narratif. Jos Gansemans fait encore remarquer que cette possibilité de chanter ou de déclamer les poèmes se rencontre aussi dans les autres grands genres poétiques, la poésie pastorale *amahamba* ou *amazina y'inka* et la poésie dynastique *ibisigo*. Quoi qu'il en soit, cette remarque permet d'avoir une idée du degré de raffinement que la tradition musicale rwandaise avait atteint avec des musiciens comme Rujindiri, qui étaient capables de s'adapter au cadre assez strict et à la métrique complexe et rigoureuse de la poésie traditionnelle, tout en marquant cette musique de leur propre personnalité.

Ces enregistrements réalisés, il y a bientôt vingt ans, présentent ici et là des petits défauts techniques, mais il s'agit d'un détail mineur qui n'altère en aucun cas l'écoute de ce joyau de la tradition rwandaise. Il reste à espérer que cette publication incitera d'autres éditeurs et chercheurs à consacrer des monographies à des musiciens et à des instruments particuliers de cette région ou d'ailleurs en Afrique. On peut, par exemple, rêver d'un disque consacré à l'autre grand joueur d'inanga du Rwanda, Sebatunzi...

Didier Demolin

Musique byzantine profane

«De musique cachée, on ne fait point de cas»
(Proverbe de l'Antiquité grecque)

Byzantine Secular Classical Music, Vol.1. ORATA, coffret de trois CD ORA-BYZ.001,1989. Livret illustré trilingue (100 p.: grec, anglais, français – 21 p.).

Sous-titre français: «Les chefs d'œuvre de la Musique Profane d'Antan (Musique Classique Séculaire Byzantine), par Christodoulos Halaris» (recherches, transcriptions, orchestration et direction).

Né en 1946, Christodoulos Halaris est l'un des compositeurs les plus en vue dans la Grèce actuelle. Musicien, chanteur, compositeur, arrangeur, et chef d'orchestre, il a fait un très grand nombre d'émissions de radio et de télévision sur la musique grecque, sur la musique byzantine, et donné de nombreux concerts dans plusieurs pays d'Europe.

Il est l'auteur d'une dizaine de 33t (ses compositions, principalement) chez EMI-Grèce.

Ensemble instrumental: orchestre «OP&PO». (Ορχηστρα Παλαι ων παρα-δοσιακων και Πρωτοτυπων Οργανων = Orchestre ancien traditionnel et instruments originaux).

Solistes: Ioannis Zevgolis et Philippos Tsemberoulis.

Chantres: Nikos Constantinopoulos, Panayotis Mathos, Hourmouzios Daravanoglou, et Grigori Daravanoglou.

Compositeurs: Ioannis Koukouzelis, Emmanuel Chrysaphis, Grigori Aliatis, Xénos Koronis.

Restituer la musique classique profane de l'Empire byzantin et la faire connaître, cela ressemble à un canular... Mais après les travaux de Marcel Pérès qui, avec son ensemble Organum, a exploré et restitué les chants de l'Eglise de Rome, le chant *vieux-romain* (période byzantine, VIIe et VIIIe s.)[1], après Iegor Reznikoff, qui a tenté de chanter le plain-chant des origines (entre fin IVe et fin VIe s. du monde gallo-romain chrétien)[2], après Suzanne Haïk-Vantoura qui a décrypté et révélé la musique de la Bible[3], et enfin après Gregorio Paniagua et son Atrium musicae de Madrid qui ont interprété la musique de la Grèce antique[4], la restitution de Christodoulos Halaris n'est qu'un étonnement supplémentaire, teinté de perplexité comme les autres.

Les anciens Grecs utilisaient un système de notation musicale, relativement bien connu aujourd'hui[5]; les Byzantins en héritèrent et continuèrent de l'utiliser. Ce système est dit «parasémantique», c'est-à-dire qu'il représente symboliquement la mélodie. Il était d'ailleurs double: il en existait un pour la musique instrumentale, et un autre pour la musique vocale, les deux pouvant être utilisés simultanément (voir les reproductions de partitions dans le livret). Les ouvrages écrits par les théoriciens de la musique byzantine ayant été conservés grâce aux copistes byzantins, Christodoulos Halaris a pu se servir d'un nombre assez important de documents pour déchiffrer ce type de notation. Les Byzantins utilisaient donc un double système qui, d'une part, indiquait la façon de réciter les textes et, d'autre part, décrivait la mélodie par des neumes, analogues à ceux qu'utilisent les moines tibétains, et qu'utilisaient nos moines du Moyen Age. Halaris en décrit abondamment tous les éléments, et fait ensuite appel à la cybernétique[6] pour montrer que, contrairement au nôtre et à ceux connus par ailleurs,

---

1 *Chants de l'Eglise de Rome*, par l'Ensemble Organum, direction Marcel Pérès. CD Harmonia Mundi HMC.901218.

2 *Alleluias et Offertoires des Gaules*, par Iegor Reznikoff. CD Harmonia Mundi «Musique d'Abord» HMA.1901044.

3 *La Musique de la Bible révélée*, 33t Erato STU.71269, et CD Harmonia Mundi «Musique d'Abord» HMA.1900989. Voir aussi *Psaumes de David*, par Esther Lamandier, CD Aliénor AL.1041.

4 *Musique de la Grèce Antique*, CD Harmonia Mundi «Musique d'Abord», HMA.1901015.

5 On consultera à ce sujet l'article d'Ottavio Tiby dans l'*Histoire de la Musique*, tome 1, de l'Encyclopédie de La Pléiade, mieux encore l'ouvrage d'Emile Martin, *Trois Documents de musique grecque* (Ed. Klincksieck, «Études et Commentaires XV», 1953), et enfin, bien sûr, le disque de l'Atrium Musicae de Madrid *Musique de la Grèce Antique*, de préférence en édition 33t pour bénéficier de l'important livret.

6 Science des mécanismes qui se règlent et se gouvernent eux-mêmes, chez les êtres vivants et dans les machines (ex.: système nerveux, robots, ordinateurs...).

ce système «symbolise et analyse l'acte menant à l'acte musical plutôt que l'événement lui-même», autrement dit «symbolise par les signes le comportement de l'exécutant, qui l'amènera à l'émission d'une ou de plusieurs notes».

On peut, a priori, faire confiance à Halaris sur l'exactitude et la viabilité de son analyse et de son décryptage. Il n'est bien sûr pas de nos compétences, ni même de notre ressort, de juger et de critiquer certains aspects de son travail. Les spécialistes pourront s'en charger au besoin en se reportant à ses travaux ou, à défaut, aux extraits de partitions établies par lui et dont il donne des reproductions dans le livret (notation en système byzantin et transcription parallèle en notation occidentale moderne).

Cependant, sachant qu'il existe depuis 1956 une transcription de l'hymne *Akathistos* (Salutations à la Vierge)[7], et que le monastère grec de Grottaferrata (Italie) – un centre d'étude de la musique byzantine religieuse – a publié de nombreux travaux dès les années trente, on est en droit de se demander quels sont les rapports, les identités de vue, et les divergences entre les travaux du monastère et ceux de Christodoulos Halaris.

D'après Egon Wellesz, spécialiste du chant byzantin[8], les premiers essais de déchiffrage eurent lieu dès le début du XXe s., les derniers problèmes de déchiffrage furent résolus dès 1920, et les travaux de transcription commencèrent sur une grande échelle vers 1935. A présent, nous sommes en possession de plusieurs milliers d'œuvres. Il est vrai que les travaux de Grottaferrata et ceux d'Egon Wellesz concernent le répertoire religieux et non le répertoire profane ; mais il nous paraît très plausible, voire évident, que ces travaux ont dû grandement faciliter ceux d'Halaris, si toutefois il a pu en avoir connaissance. Egon Wellesz écrivait en 1960[9] : «Seule la musique liturgique était jugée digne d'être conservée sur de coûteux parchemins. Les mélodies profanes, si belles fussent-elles, n'étaient point consignées par écrit». Il faut croire qu'à l'époque où Wellesz écrivait cela, on n'avait pas encore divulgué l'existence des manuscrits de musiques profanes. Ce que confirme le fait qu'on ait publié, respectivement en 1960 et en 1967, les ouvrages suivants : *Chants populaires tirés d'un manuscrit du monastère d'Iviron*, de B. Bouvier (Athènes), et *Interprétation musicale des chants populaires du monastère d'Iviron* de D. Mazarake (Athènes). On serait donc encore plus intéressé de connaître les rapports, identités et divergences de vue entre ces ouvrages et les travaux d'Halaris. D'autres questions se posent : pourquoi, en possession d'un répertoire religieux énorme, n'en a-t-on pas effectué des enregistrements ? Les disques de chant byzantin disponibles sont tous des interprétations d'œuvres des XVIIIe et XIXe s., notamment ceux de Théodore Vassilikos (Ocora), celui de Lycourgos Angelopoulos (CBS 82045), qui a fait partie du

---

[7] Le disque 33t de Simon Karas, publié dans sa collection SDNM (Society for the dissemination of National Music) SDNM 107, et intitulé *The Service of the Akathistos Hymn,* n'est pas l'interprétation de cette version de 1289, mais celle d'une version plus tardive, dont le matériau s'étend du XVIe au XVIIIe s. Elle est néanmoins d'une immense beauté.

[8] *Histoire de la Musique*, tome 1, de l'Encyclopédie de la Pléiade (Gallimard, 1960).

[9] *ibid.*

chœur de Simon Karas et travaille aujourd'hui avec l'Ensemble Organum de Marcel Pérès, celui d'Alexandre Théophilopoulos (Harmonia Mundi HM 1056) ou encore ceux de Simon Karas (série SDNM, Athènes).

Les pièces enregistrées dans ce coffret proviennent de manuscrits trouvés justement dans le monastère d'Iviron (Mont Athos). Ce sont des pièces de musique profane (musique de la classe cultivée), des *kratimata,* c'est-à-dire des compositions libres, purement musicales, et instrumentales. Quand la voix est utilisée, elle l'est presque toujours sur des syllabes sans signification, comme le «te-re-rem» ou «te-ri-rem»[10]. Les chants très ornés qui employaient ces syllabes s'appelaient les «térétismes»; ils étaient souvent chantés en spectacle ou au théâtre, et étaient combattus par l'Eglise occidentale. Le coffret contient donc des *kratimata* accompagnés de térétismes. La voix est d'ailleurs souvent présente dans ces pièces soit sous forme de chœur masculin (Halaris emploie quatre chantres, mais n'explique ni ne justifie leur présence), soit, ce qui est plus fréquent, sous forme d'une voix grave et bourdonnante qui joue le rôle, dirait-on, d'un accompagnement de contrebasse. Halaris ne parle pas de cette voix surprenante à nos oreilles, et ne donne aucune explication sur la raison de sa présence ou sur son utilité... S'agit-il d'un bourdon (*ison*) très variable? D'un accompagnement? Est-il noté, et si oui, comment? Cette voix est-elle une voix à l'origine, ou est-elle ici destinée à remplacer un instrument?[11]

Les compositeurs interprétés par l'ensemble d'Halaris sont: Emmanuel Chrysaphis Lampadarios (XVe s.) – nommé dans les titres de pièces Chrysaphis le Lampadarios, ou Emmanuel Chrysaphis –, Xénos Koronis, Gregori Aliatis, et surtout Ioannis Koukouzelis (XIIe s.), qui est le compositeur le plus célèbre de l'Empire byzantin. On connaît bien son nom et quelques adaptations de ses œuvres dans tous les pays slaves, (les Bulgares d'aujourd'hui le tiennent, tout comme Orphée, pour l'un des leurs). En France, nous ne connaissons de lui que quelques pièces éparses: *D'en haut, les Prophètes...*, dans le coffret de deux 33t Ocora «Grèce 3 & 4», 558.545/6 (Liturgies anciennes, Chants sacrés de la tradition byzantine). *D'en haut, les Prophètes...*, et *Chant en l'honneur de l'Archevêque* , sur le CD Ocora C.559.075 (Les Grandes Epoques du Chant Sacré Byzantin, XIVe-XVIIIe s.). *Terirem*, CD Ethnic-Auvidis B 6761 (Les Grandes Voix Bulgares, vol.II). *Chant pour l'entrée de l'évêque*, CD Ethnic-Auvidis B.6762 (Les Grandes Voix Bulgares, vol. III). *Éloge de la Femme Bulgare*, et *Cheruvimska* (c'est-à-dire l'*Hymne des Chérubins*, l'hymne central et le plus important de la liturgie) sur le 33t polonais Veriton SXV 726. *Éloge de la Femme Bulgare*, sur le 33t bulgare Balkanton BXA 1842 intitulé «Ivan Koukouzel, the Angeloglassniyat», Ensemble de Chambre et chœur dirigés par Georgi Robev et Dimiter Dimitrov.

---

[10] Il n'existe que peu d'exemples de térétismes connus en France: *Le Fruit de tes entrailles*, sur le 33t Ocora 558.521 (Chants sacrés de la tradition byzantine, Vol.1), et *Terirem* sur le CD Ethnic Auvidis B.6761 (Les Grandes Voix Bulgares, Vol.2). Ce terirem, précisément, est de Ioannis Koukouzelis – le plus grand compositeur byzantin –, présent dans ce coffret, et faisant l'objet d'un autre coffret qui lui est spécialement consacré.

[11] Voir plus loin, livret du Vol. II.

Le type d'instruments employé ne provoque pas de surprise: c'est celui qui est encore en usage aujourd'hui dans les musiques du Maghreb et du Machreq. Flûte *ney*, «luth byzantin» apparenté au *'oud* arabe, mais avec un manche un peu plus long, luths *tamboura* analogues aux *saz* turcs, luth byzantin *tamboura* ou *fandouros* à caisse ronde et à manche long, identique au *tanbur* classique ottoman, cithare psaltérion à cordes pincées (semblable au *qanun* arabe), deux «vièles byzantines» à archet, ainsi que deux autres types de vièles: la *kémané* de Cappadoce et une grande *lyra* crétoise. Dans la pièce *En style bulgare* de Koukouzelis, on entend de plus une clarinette, jouée dans le grave. Le livret n'y fait pas allusion. Il est évident que le choix des instruments est le fait d'Halaris (les partitions originales ne donnent pas d'indications d'instruments) et que l'orchestration (cela est d'ailleurs précisé d'entrée dans le sommaire) est aussi le fait d'Halaris. Contrairement à ce que l'on pourrait attendre, l'orgue *hydraulos* n'est pas utilisé[12]: cet instrument aux sons puissants, réservé aux sonneries militaires, au cirque et à l'hippodrome, ne pouvait pas faire partie d'un ensemble instrumental «aux sons doux» comme celui-ci.

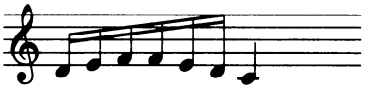
Le nombre des instruments joués simultanément était-il réellement aussi important que dans l'orchestre d'Halaris? Certains titres de pièces de ce coffret sont des noms d'instruments: *La Viole* (de Koukouzelis), *Le Psaltérion* (d'Haliatis). Halaris nous dit que par là le compositeur affirmait son désir de donner à l'instrument en question un rôle prépondérant. D'autres pièces ont des titres relatifs au théâtre ou à la vie plus simplement quotidienne: *La Danse, Du Roi, Le Tisserand, L'Orphelin, Des Francs...*

Ces musiques sont en tout cas entièrement nouvelles pour nous; elles semblent à nos oreilles être un syncrétisme entre la Grèce et la Turquie, légèrement teinté d'occidentalisme[13]. Quel que soit le sérieux que les spécialistes voudront bien accorder ou refuser à Halaris, il n'en reste pas moins que ses restitutions sont d'une grande beauté. Ce sont des musiques nobles, envoûtantes, qui font penser tantôt aux œuvres baroques pour violes, tantôt à une hypothétique musique de chambre orientale, tantôt à la musique religieuse byzantine qu'on connaît bien... Elles ont cependant toutes un indéniable air de famille, à croire qu'elles portent la même signature: elles ont souvent des temps forts réguliers très marqués et, surtout, la plupart comportent inéluctablement le même petit motif de six doubles croches (de hauteurs symétriques) suivies d'une noire[14]:

---

[12] Inventé au IIIe. av. J.-C., l'orgue hydraulique était très à la mode chez les Byzantins. On sait qu'en 757 l'empereur byzantin Constantin V, Copronyme, offrit un *hydraulos* à Pépin le Bref, à Compiègne. Ce fut le premier orgue arrivé en France. En tant qu'instrument profane, il fut interdit dans la musique religieuse...

[13] Halaris nous précise dans une lettre: «Ces musiques semblent à nos oreilles être un syncrétisme entre le *genre* diatonique, chromatique et enharmonique des anciens Grecs, légèrement teinté d'occidentalisme à chaque fois que les lignes mélodiques empruntent les échelles du troisième mode ou du quatrième mode plagal. Ces modes ont été empruntés par Bach. Le troisième mode a servi à définir le tempérament de l'échelle chromatique occidentale utilisée jusqu'à nos jours. Sa structure interne a permis à Bach de définir le *mode mineur*. La structure interne du quatrième mode plagal lui a fourni celle du *mode majeur*, d'où la ressemblance.»



qui se répète inlassablement avec beaucoup de variantes, accentuant ainsi la ressemblance de beaucoup de pièces.

Chaque pièce est écrite en principe sur un seul mode (qui est indiqué): soit l'un des quatre modes dits «authentiques» (dorien, phrygien, lydien, mixolydien), soit l'un des quatre modes dérivés dits «plagaux»; mais dans bon nombre de pièces on assiste à de brutaux changements de mode.

Dans quelques pièces enfin, les cordes frottées emploient le vibrato. Est-ce noté, ou est-ce une volonté d'expressivité décidée par Halaris?

Pour conclure, disons que ces musiques passionneront non seulement ceux que les problèmes de notation des musiques anciennes intéressent, les amateurs de musique byzantine, les amateurs de musiques grecques, ou plus largement orientales, mais aussi, il faut le dire, les mélomanes tout simplement, car leur attrait est indéniable et leur charme, rare. Ces musiques, dont on savait depuis longtemps le corpus très important, sont enfin offertes à notre curiosité. Elles sont d'une tradition très élaborée et très puissante.

Byzantine Secular Classical Music, Vol. 2. ORATA, coffret de 3 CD ORA-BYZ.002, 1990. Livret illustré trilingue (110 p.: grec, anglais, français – 24 p.).

Toutes les remarques formulées au sujet du vol.1 sont valables pour ce deuxième coffret.

Les compositeurs sont: Nicéphore Ithikos, Gazis Lampadarios, Xanthopoulos de Madita, Ioannis Koukouzelis, Emmanuel Chrysaphis Lampadarios, Xénos Koronis, Ioannis Lampadarios. Une composition a pour titre le nom d'un instrument: *Le Ney* (= la flûte). Le troisième CD contient *Le Rossignol*, un curieux *Chant de longue vie à Ioannis Petros Voevodas* (Voïvode), c'est-à-dire un chant d'acclamation, un chant de festin (*sympotiko*), dont d'ailleurs le genre fait l'objet d'autres CD, et un *kratima* persan.

La troisième pièce du premier CD, qui est polyphonique, sonne vraiment très moderne. On y utilise un chœur qui interprète un chant avec paroles – contrairement au principe du térétisme – contenant un alléluia, ce qui va à l'encontre de l'aspect profane de cette musique. Voir aussi la seconde pièce du troisième CD.

Dans son livret, Halaris examine les rapports qu'ont entretenus la musique liturgique et la musique profane (de concert, de théâtre, de cirque), et les reproches que les Pères de l'Eglise ont formulés à l'égard des instruments «à sons doux» employés dans la musique profane. Son texte répond en grande partie aux questions que l'auditeur se posait au sujet des pièces du vol.1. L'emploi de voix

[14] «Les formules mélodico-rythmiques du genre sextolet suivies d'une noire émanent de la présence de signes qualitatifs (ou gestuels) notés au-dessous de signes quantitatifs» (précision donnée par Halaris).

imitant une sorte de bourdon instrumental d'accompagnement était ainsi destiné à «enrichir l'orchestre», cette basse continue vocale est appelée *isokratima.*

Halaris cite les instruments employés à cette époque dans ce type de musique, se fondant sur de nombreux témoignages picturaux (fresques, ornements de manuscrits): «psaltérions triangulaires et trapézoïdaux, harpes et pandores de différentes tailles, flûtes et syrinx. Des orchestres d'instruments à vent, composés de *zournas*, flûtes à bec, trompettes, serpents, côtoient des orchestres d'instruments délicats, des pandores jouées avec un archet, et se combinent avec des instruments à cordes frottées de formes variées».

On a longtemps affirmé, et d'aucuns l'affirment encore aujourd'hui, que la musique byzantine ignorait la polyphonie. Cela relève certainement d'un besoin, conscient ou inconscient, de protéger l'idée de prétendue suprématie de la musique savante occidentale. Certaines personnes en effet persistent, malgré le nombre croissant de preuves du contraire[15], à croire que la polyphonie est une exclusivité de notre musique savante et une invention de notre civilisation. Ce coffret apporte deux nouvelles pièces à ajouter aux autres exemples connus: deux œuvres de Gazis Lampadarios[16]. La lecture complète et très attentive des textes d'Halaris est suffisamment convaincante, pensons-nous, pour confirmer ces preuves supplémentaires – sauf pour quelqu'un de mauvaise foi.

Byzantine Secular Classical Music, Vol. 3. ORATA, coffret de 3 CD ORA-BYZ.003, 1990. Livret illustré trilingue (120 p.: grec, anglais, français – 24 p.).

Les compositeurs de ce troisième coffret sont: Ioannis Koukouzelis, Sgouropoulos, Grégoire Glykaïos *Le Doux*, Nikiphoros Ithikos, Xénos Koronis, le Moine Arsène Mouskali, Emmanuel Chrysaphis Lampadarios.

Les œuvres sont, mis à part la voix-bourdon systématiquement employée, exclusivement instrumentales. Halaris utilise dans l'orchestration de quelques pièces un nouvel instrument non mentionné: un luth ou une cithare grave, aux sonorités métalliques et presque «électriques» (voir pièces 1 du CD1, 1 du CD2, et 2 du CD3). Autre instrument aussi dans la pièce 3 du CD1: une sorte de tympanon (le *santouri* des Grecs?). La pièce 5 du CD1 est un *kratima* instrumental, joué avec des instruments à vent, dit la partition originale. Mais, deux flûtes mises à part, aucun autre instrument à vent n'y apparaît. L'orchestration est semblable à celle des autres pièces.

Quelques pièces ont des titres déjà rencontrés dans les coffrets précédents: *L'Orphelin*, de Koukouzelis: voir Koronis dans le Vol.1; *Le Rossignol*, de Koronis: voir une autre version, du même auteur mais dans un autre manuscrit, dans

---

[15] Cf. les polyphonies des Géorgiens, des Sardes, des Corses, des Bulgares, des Ethiopiens, des Pygmées, etc.

[16] Pièce 3 du CD 1, et pièce 3 du CD 2. Il s'agit bien de Lampadarios, et non de Lambadarios, comme imprimé à plusieurs reprises par erreur.

le Vol.2; *Le Très Beau*, que le livret traduit parfois par *Le Très Bon*, n'est pas un titre de pièce comme le croit le traducteur, mais un surnom donné à Koukouzelis, et parfois à Chrysaphis. Pour la pièce *Persikon* de Chrysaphis, voir aussi le chant persan dans le Vol.1.

Ce coffret n'apporte pas d'élément nouveau sur le plan musical.

Conclusion sur les trois premiers coffrets:

Christodoulos Halaris a mené à Paris des études de mathématiques, d'informatique et d'automatique musicale. C'est tout naturellement sous la direction de Iannis Xénakis, compositeur et mathématicien, rappelons-le, qu'il a présenté à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes son mémoire sur les structures de la musique byzantine.

On sait que, dans la Grèce Antique, la musique et les mathématiques étaient deux sciences très proches l'une de l'autre, deux sciences jumelles, et que c'est Pythagore, philosophe et mathématicien, qui le premier calcula mathématiquement les intervalles entre les différentes notes d'une gamme. Musique et mathématiques étaient liées aussi à l'astronomie, et l'ensemble des rapports entre les nombres régissant les planètes constituait «la musique des sphères». Ce n'était sans doute pas une simple image. Et Iannis Xénakis ne pouvait pas ne pas renouer après plus de vingt siècles l'alliance oubliée ou brisée de la musique et des mathématiques[17].

Christodoulos Halaris, étudiant le système de notation byzantine «parasémantique», a constaté qu'il pouvait être «redéfini sous forme d'algorithme». Redéfini, ou défini? En était-il réellement ainsi dans l'esprit des musiciens byzantins, ou est-ce pure interprétation d'Halaris? Autrement dit, l'interprétation d'Halaris est-elle une conséquence de ses études de mathématiques, d'informatique et d'automatique musicales?

«L'événement sonore produit par l'exécutant qui obéit aux instructions contenues dans un signe-algorithme est directement lié au contexte, c'est-à-dire aux signes qui précèdent ou qui suivent le signe interprété. Une partition byzantine peut donc prendre la forme d'une succession de petits programmes pour ordinateurs liés entre eux par des règles de contexte». D'où les schémas mathématiques et cybernétiques reproduits dans les livrets, pour expliquer le décodage de cette «parasémantique». L'informatique moderne rejoint la science grecque ancienne. Mais au problème de la vérité de la démarche et de l'authenticité du décodage (théorème basé sur un postulat?) s'ajoute celui du fondement même de la notation. On sait maintenant que le besoin de la notation n'est pas directement lié à la musique, qu'il n'est pas destiné, du moins à l'origine, à un problème

[17] La musique, qui faisait partie au Moyen Age du *quadrivium* (domaine des disciplines mathétiques) passe vers 1470-1480 dans le *trivium*, c'est-à-dire dans le domaine des disciplines littéraires. D'une science, la musique devient alors «affection de l'âme».

d'apprentissage ou de transmission, la voie orale traditionnelle étant largement efficace et suffisante, et d'ailleurs la seule employée. Ce besoin est plutôt le reflet d'une volonté relative au *prestige de l'écrit*, à un besoin de fixation, d'uniformisation à caractère politique. On est en droit de penser, logiquement, que les Byzantins qui ont écrit ces partitions pouvaient les relire, et donc de se poser les questions: avaient-ils, ceux qui lisaient ces partitions pour les exécuter, des notions des principes de ce que nous appelons aujourd'hui l'informatique et la cybernétique[18]? Et dans le cas d'Halaris, y a-t-il absolue nécessité d'utiliser l'informatique et la cybernétique modernes pour décoder ces partitions? Autrement dit, Halaris utilise-t-il l'informatique et les ordinateurs? Et si oui, les utilise-t-il par absolue nécessité, ou pour seulement simplifier et faciliter son travail de décodage et le rendre plus rapide?

Les enregistrements d'Halaris constituent une publication complexe et importante par tout ce qu'elle implique et toutes les questions qu'elle pose, ou auxquelles elle répond. Autant la musique de la Bible était inattendue, autant celle de l'Empire byzantin était au contraire très attendue par les spécialistes. Le répertoire, on le sait depuis longtemps, est énorme. L'étude en est très sérieuse et soignée, mais elle ne se comprend vraiment que si l'on acquiert au moins les trois premiers coffrets.

Les partitions proviennent du Mont Athos (plus particulièrement du monastère d'Iviron) et de la Bibliothèque Nationale d'Athènes. Trouver les manuscrits, ou plutôt faire accepter aux moines de les rechercher et de les montrer n'a apparemment pas été une mince affaire. Ceux-ci affirmaient que ces manuscrits étaient perdus, les moins cachottiers qu'ils ne les retrouvaient pas. Halaris a été contraint de faire intervenir le Gouvernement pour qu'on lui permette de les consulter[19]. Qu'on n'ait jamais parlé de musiques byzantines *profanes* dans les livres, pendant des siècles, sauf en des termes dévalorisants, tout en prétendant qu'elles ne pouvaient pas être écrites, montre bien que la musique est *aussi* un phénomène politique (pour s'en rendre compte aujourd'hui, il suffit de consulter les médias). Halaris ajoute avec raison que même la recherche musicale «se plie souvent à des exigences purement politiques»[20].

---

[18] Halaris, qui a pu lire le présent article, précise: «Dès le IIe s. av. J.-C., on constate un développement remarquable de la technologie. L'œuvre d'Héron d'Alexandrie, notamment, *Automatopiika*, concernant la construction d'automates et leur «programmation», ne laisse aucun doute que les principes de la cybernétique étaient nés depuis longtemps et que leurs applications en robotique étaient déjà un fait. Les «théâtres d'automates» et leur fonctionnement sont amplement décrits au sein de l'ouvrage précité. Au fur et à mesure que ces constructions (boîtes à musique, jouets automates, etc.) se propagent, progresse en parallèle l'évolution de la paraségmantique byzantique à caractère algorithmique qui suscite l'abandon de l'ancien système de notation».

[19] Halaris nous fait savoir qu'il n'a pas consulté les travaux du monastère de Grottaferrata. Il ajoute: «Tous les spécialistes contemporains grecs ou étrangers connaissaient l'existence de ce répertoire et avaient feuilleté ces mêmes manuscrits, sur lesquels j'ai travaillé vingt-quatre ans, quelques décennies avant moi. Certains ont même inventé des théories extravagantes pour tenter de dissimuler la fonction sociale de ce répertoire». (Il cite des noms).

[20] Lire, au sujet de «musique et politique», l'ouvrage de Jacques Attali: *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. Ed. du Livre de Poche, coll. Biblio-Essais 4040 (1986).

Le reproche qu'on pourrait légitimement faire à Halaris après écoute de ces trois coffrets est que le résultat de ses recherches ressemblerait presque, en simplifiant, à des « variations dans le style de... », impression due autant aux musiques (à leur transcription) qu'à leur orchestration. L'orchestration d'Halaris est d'une scientifique et ingénieuse imagination ; cependant, tous les compositeurs byzantins de cette anthologie, quelle que soit leur époque, sont présentés dans le même style, et sous l'égide du même code de transcription. Le principe de départ, qui sauf preuve du contraire[21] est le fait d'Halaris et de lui seul, est appliqué à tous sans tenir compte des probables différences de style, de personnalité des compositeurs, ou simplement de caractère dues à la disparité des époques où ces compositeurs ont vécu.

Halaris a recréé quelques instruments employés dans l'Empire byzantin, fondé spécialement un ensemble capable de jouer cette musique, et une société – Orata – pour éditer et diffuser ses interprétations. L'auditeur le plus commun remarquera que, dans la quasi-totalité des pièces enregistrées, on entend des reprises (des collages, donc), ce qui prouve à la fois la prudence (ou l'incertitude) et le désir de perfection d'Halaris.

Byzantine Maistores: Ioannis Koukouzelis, Vol. 1. ORATA, coffret de 3 CD BMKOUK.001, 1990. Livret trilingue (95 p. : grec, anglais, français – 18 p.).

Ce coffret comporte quinze œuvres. Certaines sont brèves, comme *Voulgarikon* (3'30), qui provient du coffret 1 de la série précédente, d'autres au contraire très longues (deux pièces de 17'), dont *Du Roi* du même coffret 1. Halaris a en effet repris trois enregistrements du coffret 1 et deux du coffret 3, (soit un tiers de la durée totale du présent coffret) et a enregistré de nouvelles pièces, avec d'ailleurs une prise de son moins réverbérée. *Le Tisserand* (CD 2) est une version différente de la pièce du même titre du coffret 1. Parmi ces quinze œuvres, une seule comporte une partie vocale : *Du Roi*. Dans trois pièces, Halaris emploie une clarinette, sans doute par référence à l'*aulos* antique.

Ioannis Koukouzelis est né au XIIe s. (les autres auteurs ont toujours dit au XIVe s.). Son nom est célèbre, son œuvre immense et variée. On l'appelle très fréquemment *La Voix d'Ange, Le Très Bon, Le Très Beau.* Les épithètes *Le Très Bon* (Pani Kalon) et *Le Très Beau* (Pani Oraios) qui figurent dans les titres des différents CD de l'anthologie Orata ne sont pas en effet des titres d'œuvres comme les guillemets tendraient à le faire croire, mais des appellations attachées au nom de Koukouzelis. Le livret nous apprend que Koukouzelis a eu un biographe, dont le récit, conservé dans le monastère Megistis Lavras au Mont Athos, est résumé et critiqué par Halaris.

---

[21] Nous n'avons pu lire aucun ouvrage d'Halaris.

Il est né en Illyrie (peuplée à l'époque par des Bulgares, qui furent hellénisés dès le Ve s. av. J.-C.), d'une mère illyrienne et d'un père grec[21]. Il fut le meilleur élève de l'Ecole Royale, surpassant tout le monde. Son biographe (un moine) ne parle que de sa vie au monastère Megistis Lavras, mais passe sous silence tous les aspects les plus brillants de sa carrière publique à la Cour: chef des musiciens du Palais, Koukouzelis est aussi célèbre pour avoir contribué de très près «au développement des fondements théoriques de la musique byzantine, et à la refonte de la parasémantique».

D'après la lecture critique qu'Halaris a faite de cette biographie, Koukouzelis selon toute vraisemblance n'aurait pas embrassé la vie monastique par simple vocation religieuse, mais se serait réfugié dans le monastère Megistis Lavras pour échapper à une conspiration... Dans l'un des deux récits relatant la vie de Koukouzelis, le moine condamne de façon très signifiante les musiques non religieuses, les chants *thyméliques* (de théâtre) qui sont, dit-il, «privés de spiritualité, et abominables parce qu'ils ont lieu dans le rire et l'impureté». Un commentateur récent (1938) prétend même que Koukouzelis n'a été initié à la musique qu'au monastère et n'a jamais été musicien impérial. Il est très gênant en effet pour la religion que son meilleur chantre, qui était un moine et qui fut sanctifié, doive l'essentiel de sa gloire à ses activités de musicien impérial! Koukouzelis a été canonisé non pas pour avoir enduré un quelconque martyre, mais pour son talent de musicien exceptionnel, fait remarquer Halaris, qui précise aussi que Koukouzelis a composé de nombreux chants de longévité, des térétismes, etc. D'ailleurs, le présent coffret traite précisément de la musique *thymélique* de Koukouzelis...

Dans ses commentaires des différentes pièces, Halaris parle des musiques de théâtre, des musiques de spectacle et de ballets, insistant sur le fait que les autorités ecclésiastiques ont tout fait pour les interdire, et plus tard pour en nier l'existence, ne voulant pas qu'on sache «l'origine profane des *kratimata* et d'autres ouvrages contenant des voix *dénuées de sens*, et déjà intégrés, des siècles durant, à la musique de l'Eglise». Le clergé et les autorités ecclésiastiques ont donc cherché à dissimuler et à nier la musique profane byzantine, et à faire croire que les citoyens de Byzance «vivaient une existence d'où le rire était absent: ils ne chantaient pas, ne dansaient pas, n'allaient pas au théâtre».

Chose curieuse, Halaris ne fait aucun commentaire sur le titre de la toute première pièce du coffret, *Simandron*. En effet la simandre est un substitut de la cloche (les cloches étaient interdites par les Turcs), un instrument de signal et d'appel, disque ou plaque de bois ou de métal, utilisé, il est vrai, à l'extérieur du sanctuaire, mais utilisé tout de même par les moines.

---

[22] Au sujet des Bulgares qui considèrent aujourd'hui Koukouzelis comme l'un des leurs, Halaris nous apporte les précisions suivantes: «Au XIIe s., l'Illyrie est une province byzantine et les Illyriens parlent uniquement le grec, depuis des siècles. Quelques peuplades slaves, soumises à l'autorité byzantine, sont effectivement autorisées à résider sous conditions dans cette région (par exemple, intégrées dans les corps akritiques). Les acrobaties historiques des Bulgares visant à donner la nationalité bulgare à Ioannis Papadopoulos (dit Koukouzelis) ressemblent aux acrobaties de M. Özal (président turc) qui affirme dans son ouvrage que Platon était turc et qu'en fait il s'appelait "Aphlaton"».

Byzantine Maistores: Emmanuel Doukas Chrysaphis, Vol.1. ORATA, coffret de 3 CD BMCRYS.001, 1991. Livret trilingue (78 p.: grec, anglais, français – 13 p.)

Manouil Doukas Chrysaphis fut le dernier grand compositeur de l'Empire byzantin. Il vécut le siège de Constantinople (1453) où il put voir, nous dit Halaris, «les Conquérants cuisiner en brûlant les manuscrits précieux des bibliothèques»... Il est, comme Koukouzelis, un *Maïstor* (un Maître) et son nom est fréquemment complété (ou même remplacé) par *Lampadarios*, c'est-à-dire chef de chœur, premier chantre (à Sainte-Sophie). Lui aussi fut musicien du Palais, et les empereurs lui firent des commandes d'œuvres.

Il fit, semble-t-il, de nombreux voyages: Sparte, Crète, Serbie... Comme il était aussi calligraphe, on possède des œuvres de sa main: partitions, et textes théoriques, où il mentionne les plus grands maîtres de l'Empire, en particulier Koukouzelis.

Il n'est rien dans ce coffret, tout comme dans celui consacré à Koukouzelis, qui soit nouveau par rapport aux trois coffrets anthologiques. Mais, dans l'un comme dans l'autre, on voit à l'évidence qu'on a affaire à des compositeurs de qualité, dont les musiques, encore aujourd'hui, nous surprennent et nous enchantent.

Comme il l'avait fait pour Koukouzelis, Halaris reprend ici quelques-uns des enregistrements déjà publiés dans l'anthologie: quatre pièces (soit 41') sur seize.

Les partitions proviennent elles aussi du Monastère d'Iviron (Mont Athos) et de la Bibliothèque Nationale. La première œuvre enregistrée ici, «*Chant persan, Tas Nifi*», pose un problème de titre (on pense inévitablement, bien sûr, à ce qu'on appelle un *tasnif* dans la musique moyen-orientale): Halaris hésite à considérer cette œuvre comme un chant sur l'ivrognerie, ou comme un *kratima* accompagnant le cortège nuptial, tous deux étant bien entendu condamnés par les Pères de l'Eglise. La seconde œuvre, intitulée *Le Désireux d'apprendre la musique* est exceptionnellement avec paroles. Malheureusement, elle est la seule dont la partition ne soit pas reproduite dans le livret. La troisième pièce du CD 2 est elle aussi avec paroles, cette fois sans signification. La première œuvre du CD 3 fait référence comme la première du CD 1 à la Perse. Comme la quatrième du CD 3, elle emploie la clarinette, beaucoup plus longuement que la seconde œuvre du CD 2, qui ne l'emploie que pour un très bref passage. Ce qui nous amène à nous demander ce qui a exactement motivé Halaris à employer la clarinette à tel endroit de l'œuvre plutôt qu'à tel autre.

Sympotika, Vol.1 et 2. (Secular music of Byzantine banquets). ORATA ORASYM.001 et 002. Livrets trilingues (46 p. et 39 p.: grec, anglais, français – 7 p.)

Musiques et chants profanes des festins byzantins, écrits entre le IVe s. et le XVe s. Les convives des banquets byzantins mêlaient aux plaisirs de la table ceux de la danse, du théâtre, et de la musique. Le fait qu'on consommait «les dons de la terre ou de la déesse Déméter imprégnait souvent la réunion de religiosité. La

présence des serviteurs de Dionysos, dieu chtonien, était indispensable», écrit Halaris. Et plus les hôtes étaient riches, plus le festin revêtait un éclat particulier dû au nombre d'artistes invités.

Halaris rappelle que l'automatisme et les automates se développèrent dès le IIe s. av. J.-C.[23] et que les hôtes non fortunés remplaçaient les musiciens et les danseurs par des automates, voire des sortes de châtelets de théâtre de marionnettes: «Des mécanismes automatiques hydrauliques et autres, font à cette époque leur apparition pour être rapidement diffusés. Ils ont la faculté de produire des sons et de mettre en mouvement des *zodia* (personnages, marionnettes), des créatures à forme humaine ou animale. Le mécanisme permettait la narration simple d'une histoire, le plus souvent largement connue, tirée de quelque mythe». «Les automates statiques, sorte de théâtre de marionnettes, pouvaient représenter, grâce à un mécanisme complexe, d'anciennes tragédies ou des extraits de la mythologie mis en scène, sans l'intervention d'un manipulateur au cours de la représentation. A titre de grands succès de l'époque, citons la tragédie d'*Ajax* ou le *Triomphe de Dionysos*. L'*organarios* accompagnait de son orgue ce qui se passait sur la petite scène du théâtre d'automates, tout comme il exécutait des chants de festin pour charmer les convives». Comme on voit, l'accompagnement du cinéma muet par un piano n'est pas une idée récente[24]!

Halaris signale aussi que les *kratimata*, œuvres instrumentales complexes, «étaient exécutés au cours des banquets pour souligner l'action théâtrale ou choro-dramatique», ou joués en concert.

Volume 1: 1. *Kratima* de théâtre, pour soutenir une action choro-dramatique (œuvre dansée) de Ioannis Koukouzelis. 2. Chant de festin (*sympotiko*) avec paroles, reproduites et traduites dans le livret. 3. Œuvre d'inspiration théâtrale, de Manuel Chrysaphis. 4. Chant de festin (*sympotiko*) avec paroles, reproduites et traduites dans le livret. 5. Œuvre de Xénos Koronis, *La Petite Simandre*. Sans précisions... 6. Chant *Lorsque chante le coq*, avec paroles reproduites et traduites dans le livret. Sans précisions... 7. *Kratima* de Ioannis Glykaïos (Le Doux). Œuvre déjà enregistrée dans le coffret 3, CD 1. On n'explique pas sa présence ni dans l'un ni dans l'autre coffret, ni le fait qu'il se trouve dans les deux.

Volume 2: 1. Chant *atzemiko* érotique (chant persan). Premier exemple retrouvé de «suite sympotique»: a) chant érotique persan. b) kratima. c) chant de souhait pour prospérité et longue vie. d) kratima. La partition ne reproduit pas les paroles, le commentaire non plus. 2. *L'Orphelin*. Œuvre déjà présente dans le coffret 3, CD 1, et mentionnée ci-dessus comme étant jouée par un orchestre comportant un luth grave aux sons métalliques. C'est une œuvre de Ioannis Koukouzelis, mais elle ne se trouve pas dans le coffret qui lui est consacré. C'est un

---

[23] Il renvoie au *Traité des automates* d'Héron d'Alexandrie.

[24] Voir aussi les théâtres d'ombres ou de marionnettes dans tous les pays asiatiques, toujours accompagnés d'un instrument, d'un ensemble instrumental, ou même d'un orchestre. Mais il est vrai que là, à la différence de l'automate byzantin, il y a toujours un manipulateur-narrateur-dialoguiste.

kratima destiné à accompagner une action scénique. 3. Chant post-byzantin, *Le Rossignol de l'amour*, magnifique. Reproduction de la partition byzantine, sans transcription. Paroles non traduites (syllabes sans signification?). 4. Kratima *Tatarikon*, de Xénos Koronis. Cette œuvre figure déjà dans le coffret 2, CD 2. 5. *Le Roi donne un repas*, chant des Akrites (voir coffret consacré aux Akrites). Paroles transcrites et traduites.

Ce second volume apporte la preuve que la musique byzantine, contrairement à ce qu'on a longtemps dit, a survécu à la chute de l'Empire (voir pièce 3, et volumes intitulés *Pandora*). Près de la moitié de ce CD (en temps) figure déjà dans les CD précédents.

PANDORA, Vol.1 et 2. Music of the post-Byzantine high society. ORATA ORAPAN 001 et 002, 1990-1991. Livrets de 39 p. et 38 p., dont 7 et 8 p. en français. Extraits des partitions originales.

Ces deux CD proposent des œuvres «post-byzantines», c'est-à-dire de l'après 1453, et se distinguent donc de la série précédente, consacrée à la période classique. Les musiques sont complètement différentes: elles sont d'un caractère plus franc et plus simple, les mélodies sont plus faciles à mémoriser et se rapprochent de celles de l'Occident.

Les œuvres débutent par un bref *taksim* (voir aussi les deux dernières œuvres du CD «Sympotika» vol.2), et les strophes sont séparées par des interludes, semble-t-il, improvisés (?). Les changements sont profonds, et ce qui était interdit durant la période classique est maintenant permis, voire recherché.

Les chants enregistrés ici sont accompagnés par l'orchestre habituel des CD précédents, mais on y a ajouté parfois de petits tambours et, dans la première pièce du premier CD, des cymbalettes. Ce sont les chants que «la bonne société» chantait au XIXe s. Halaris les a tirés d'un recueil édité par Théodore Paraskos le Phocéen (à ne pas confondre avec le grand chantre et compositeur du XVIIIe s. Théodore le Phocéen) en 1843 à Constantinople, recueil intitulé «Soixante-deux chansons grecques, et vingt autres dont le chant s'apparente aux mélodies occidentales, avec ajout à la fin d'un morceau de virtuosité grec, en soixante-quinze modes transcrits en parasémantique contemporaine».

Tous ces chants sont écrits sur des textes en vers, sauf le premier qui est un kratima avec des syllabes sans signification. Dans la septième œuvre, le bourdon vocal *isokratima* est très grave, et presque mirlitonné.

Le livret donne les traductions des poèmes, mais en ce qui concerne les partitions, uniquement copie des originaux, sans transcription en notation occidentale. Les partitions n'indiquent rien concernant la partie instrumentale, qui est encore une fois le fait d'Halaris et de lui seul.

Les huit chants du deuxième volume semblent tirés du même recueil. Les thèmes de la plupart des chants sont intéressants, et assez ornés. Chant sur le malheur de la séparation, chant laudatif *pour le Chef de la Cité, ou le Doyen de la Faculté ou de l'Eglise...* (sic), chant d'amour, prière à Zeus (!) pour que les

païens cessent d'être importunés, méprisés, ou persécutés, et retrouvent le «Siècle d'or» de la religion grecque antique (s'agit-il d'un chant pour une représentation théâtrale, ou réellement – ce qui serait très étonnant – d'un chant de la bonne société du XIXe s.?)[25], chant dont le titre est... *Le mur de Sémiramis*.

Akritika. Odes of the Byzantine Empire border-guards. ORATA, coffret deux CD ORA.AKR.001, 1990-1991. Livret de 70 p. (grec, anglais, français – 17 p.). Quelques partitions avec leur transcription. Photos habituelles.

Les chants «akritiques» sont les chants des Akrites, c'est-à-dire des guerriers que le gouvernement central de l'Empire byzantin plaçait aux frontières pour empêcher toute invasion. Les Akrites appartenaient à des peuples différents; ils étaient recrutés comme gardiens des «limites» (*akra*) et l'Empire leur assurait de nombreux et substantiels avantages: la propriété de terres cultivables, l'exonération d'impôts, etc.

Christodoulos Halaris, dans son livret, nous offre un texte documenté et important sur les Akrites, presque plus intéressant que ses deux disques. Les quinze chants akritiques présentés ici proviennent de régions différentes: Cappadoce, Crète, Thessalie... Ils sont interprétés par les chanteurs (ou plutôt les chantres) Nikos Constantinopoulos et Stratis Spyridakis, et accompagnés par l'orchestre habituel utilisé dans les autres CD de la même série. Halaris utilise encore ici la voix-bourdon d'accompagnement *isokratima*.

Dans le livret, il cite un auteur: «L'unique occupation des Akrites était la guerre; leur divertissement principal, le combat contre les fauves, et la chanson; et leur plus grand sujet de gloire, la narration lors de banquets de leurs hauts faits d'armes». Et il ajoute: «Il semble que la culture de l'esprit ait peu préoccupé les Akrites». Les Akrites étant des gens du peuple, de surcroît peu cultivés, on se demande pourquoi Halaris leur a appliqué la même orchestration (ou à peu près) qu'à Koukouzelis ou qu'à la musique «de la bonne société». Il est vrai que le jeu des musiciens s'inspire ici parfois du jeu de style populaire, mais les instruments sont les mêmes. Le chant des interprètes, s'il est conforme au chant des Akrites tel qu'on le connaît au travers des diverses interprétations déjà publiées sur disques, ou en tout cas plausible, même s'il est parfois un peu trop proche du chant byzantin d'église, est infiniment moins contestable que son accompagnement orchestral. Certains chants sont parvenus jusqu'à nous par la tradition orale, d'autres sont des transcriptions de partitions trouvées dans les monastères du Mont Athos; mais Halaris leur applique à tous le même traitement instrumental. Nous ne disons pas que les chants des Akrites doivent être simples et rustres (pour nous le mot *populaire* n'a jamais signifié simpliste et de basse qualité, et si Halaris dit que les Akrites étaient peu préoccupés de la culture de l'esprit, nous entendons que c'est de la culture de la bonne société qu'il s'agit; la

[25] Ce chant provient d'un autre recueil, daté de 1880.

culture populaire, nous le savons par maints enregistrements, grecs y compris, n'est jamais exempte de raffinement !), nous disons simplement qu'il n'est pas crédible que les guerriers akrites aient eu une musique aussi proche de celle de la bonne société byzantine.

Halaris n'est certes pas ignorant de la chose, et il est quasiment certain qu'il connaît par exemple les disques de Domna Samiou, qui a enregistré un 33t intitulé «Musique populaire de tradition orale. Chants des Akrites, VIIIe-XIIIe s.» (Ocora n°558.600): son instrumentation est plus proche de la réalité, ou en tout cas plus plausible.

Cette réserve faite, il reste que les chants sont de qualité.

Anthology of Byzantine Secular Music. ORATA ORAANT.001, 1989-1991.

Cette compilation est destinée à donner au mélomane qui hésiterait à acquérir les coffrets de la série une idée de ce qu'ils contiennent. Elle propose un choix de huit pièces prises dans les CD «Byzantine Secular Classical Music» (deux premiers coffrets), Sympotika, Pandora et Akritika.

Ce CD ne peut en fait s'apprécier en connaissance de cause qu'après lecture des différents livrets des coffrets mentionnés. Il ne comporte en effet strictement aucun texte. Paradoxalement, il ne peut être acquis (si toutefois son achat est destiné à éviter celui de la série complète) que par les mélomanes qui ne se posent aucune question, et par ceux qui se les sont déjà posées... Il contient une œuvre de Chrysaphis, une œuvre de Gazis Lampadarios, un kratima *tatare*, une œuvre de Nikoforos Ithicos (musique classique), deux œuvres destinées aux banquets (sympotika), un chant de la bonne société post-byzantine (pandora), et un chant akritique.

Alain Swietlik

Tradition chantée de Bretagne. Les sources du Barzaz Breiz aujourd'hui. 1 CD, collection Chanteurs et musiciens traditionnels, nouvelle série, vol. I. ArMen-Dastum. 79'.

Stupéfiant que ce florilège d'enregistrements réalisés ces trente dernières années en Basse-Bretagne ! Vingt pièces, véritables témoins des premières collectes de La Villemarqué, sont ici interprétées par des chanteurs de vingt à quatre-vingts ans. Mises à part deux pièces, toutes ces poésies chantées sont venues jusqu'à nous par une transmission orale ininterrompue, et c'est bien là le plus étonnant. Aux côtés des rouleaux de cire réalisés par François Vallée en 1900 auprès de la grande chanteuse Marc'harid Fulup, née en 1837, figurent des interprètes de tout âge mais de qualité indiscutable. On y retrouve Catherine

culture populaire, nous le savons par maints enregistrements, grecs y compris, n'est jamais exempte de raffinement !), nous disons simplement qu'il n'est pas crédible que les guerriers akrites aient eu une musique aussi proche de celle de la bonne société byzantine.

Halaris n'est certes pas ignorant de la chose, et il est quasiment certain qu'il connaît par exemple les disques de Domna Samiou, qui a enregistré un 33t intitulé «Musique populaire de tradition orale. Chants des Akrites, VIIIe-XIIIe s.» (Ocora n°558.600): son instrumentation est plus proche de la réalité, ou en tout cas plus plausible.

Cette réserve faite, il reste que les chants sont de qualité.

Anthology of Byzantine Secular Music. ORATA ORAANT.001, 1989-1991.

Cette compilation est destinée à donner au mélomane qui hésiterait à acquérir les coffrets de la série une idée de ce qu'ils contiennent. Elle propose un choix de huit pièces prises dans les CD «Byzantine Secular Classical Music» (deux premiers coffrets), Sympotika, Pandora et Akritika.

Ce CD ne peut en fait s'apprécier en connaissance de cause qu'après lecture des différents livrets des coffrets mentionnés. Il ne comporte en effet strictement aucun texte. Paradoxalement, il ne peut être acquis (si toutefois son achat est destiné à éviter celui de la série complète) que par les mélomanes qui ne se posent aucune question, et par ceux qui se les sont déjà posées... Il contient une œuvre de Chrysaphis, une œuvre de Gazis Lampadarios, un kratima *tatare*, une œuvre de Nikoforos Ithicos (musique classique), deux œuvres destinées aux banquets (sympotika), un chant de la bonne société post-byzantine (pandora), et un chant akritique.

Alain Swietlik

Tradition chantée de Bretagne. Les sources du Barzaz Breiz aujourd'hui. 1 CD, collection Chanteurs et musiciens traditionnels, nouvelle série, vol. I. ArMen-Dastum. 79'.

Stupéfiant que ce florilège d'enregistrements réalisés ces trente dernières années en Basse-Bretagne ! Vingt pièces, véritables témoins des premières collectes de La Villemarqué, sont ici interprétées par des chanteurs de vingt à quatre-vingts ans. Mises à part deux pièces, toutes ces poésies chantées sont venues jusqu'à nous par une transmission orale ininterrompue, et c'est bien là le plus étonnant. Aux côtés des rouleaux de cire réalisés par François Vallée en 1900 auprès de la grande chanteuse Marc'harid Fulup, née en 1837, figurent des interprètes de tout âge mais de qualité indiscutable. On y retrouve Catherine

Guern, immortalisée dans les années 1960 par la maison de disques Mouez-Breiz, les trois sœurs Maïvon, Eugénie et Tasie Goadec, popularisées par leur passage en 1974 sur la scène du music-hall parisien «Bobino», Marie-Josèphe Bertrand, Mari Harnay, consacrée par OCORA-Radio France, Manu Kerjean, le maître d'Erik Marchand, le désormais très célèbre Yann-Fanch Kemener, mais encore une demi-douzaine de chanteuses et chanteurs de grand talent, parmi lesquels on retiendra la jeune génération des Annie Ebrel, Claude Lintanf et Ifig Troadeg (nés respectivement en 1969, 1962 et 1953). La confrontation des générations parle d'elle-même et c'est une très forte impression de continuité qui se dégage à l'écoute de ces 17 *gwerziou*, de ces deux chants à danser interprétés en *kan ha diskan* et d'un récit légendaire conté. Comme le précisent Donatien Laurent et Patrick Malrieu, concepteurs de ce superbe disque, l'objet «est de montrer comment, cent cinquante ans après la parution du Barzaz-Breiz, la tradition poétique chantée de langue bretonne – celle-là même que La Villemarqué avait interrogée et si brillamment mise à contribution – s'est maintenue imperturbablement – quoiqu'en déclinant très fortement – à l'ombre de son recueil prestigieux».

Un livret fort d'une centaine de pages accompagne le disque. Sa lecture nous renseigne sur les conditions des enregistrements, les lieux des collectes, réalisées par une quinzaine d'enquêteurs, qui nous donnent de surcroît une notice biographique pour chaque chanteur. Donatien Laurent, Patrick Malrieu et Michel Colleu traitent dans une première partie des grands interprètes de *gwerziou*, de la tradition orale en 1989, du Barzaz-Breiz lui-même et d'une rétrospective de 150 ans de collectes en Bretagne. La seconde partie, la plus importante, donne l'intégralité des textes bretons transcrits dans le dialecte d'origine et traduits en français. Un commentaire succinct mais précis précède chaque chant pour lequel d'utiles références bibliographiques et discographiques sont données. Quelques illustrations complètent ce riche livret que le lecteur peut aisément parcourir tout en écoutant les admirables voix au timbre naturel et au style si pénétrant. Une belle occasion pour découvrir le breton, dernière langue celtique vivante du continent.

Réjouissons-nous de cette heureuse initiative qui témoigne d'un réel regain pour la tradition de *gwerziou*, chantées ici intégralement *a cappella*. Après l'euphorie du revival des années 1970 où les groupes, à dominante instrumentale, se lançaient dans des explorations sonores audacieuses et plus ou moins réussies, on peut se féliciter d'assister à un retour vers un certain dépouillement, un désir d'authenticité, voire de pureté, dans l'interprétation d'une tradition musicale toujours vivante. Dans le sillage de Yann-Fanch Kemener qui réalisa ces quinze dernières années pas moins de quatre albums solo de «Chants profonds de Bretagne» et deux albums accompagnés (*Monodies traditionnelles de Bretagne* et *Barzaz*), il faudrait citer Erik Marchand (*An hentoù treuz*) ou Andrea Ar Gouilh (*Barzaz Breiz*). Ainsi, beaucoup de chants que La Villemarqué avait entendus et notés sur son carnet ont poursuivi leur cheminement souterrain dans les mémoires jusqu'à ce qu'aujourd'hui on se préoccupe de les enregistrer. «Certaines de ces versions contemporaines sont même parfois plus

complètes et plus cohérentes que celles que La Villemarqué a transcrites il y a plus d'un siècle et demi», soulignent les auteurs de notre livret. Et d'ajouter avec perspicacité: «On peut d'ailleurs se demander dans quelle mesure le Barzaz Breiz, en valorisant ainsi auprès du public lettré la chanson populaire bretonne, n'a pas contribué indirectement à en prolonger l'existence...».

Yves Defrance

Sardaigne. Polyphonies de la Semaine sainte. Enregistrements Bernard Lortat-Jacob, Pribislav Pitoeff, RAI. 1 CD Le Chant du Monde LDX 274 936, 1992. Durée totale 57'20. Collection CNRS-Musée de l'Homme.

Il y a des villages, en Sardaigne comme ailleurs, qui se donnent plus de mal que d'autres pour préserver les traditions vocales qui leur appartiennent. On ne sait pas pourquoi: certains disent que dans le village à côté, les gens chantent mieux parce que l'eau y est meilleure, d'autres admettent qu'une pratique du chant développée finit par donner ses résultats; d'interminables discussions naissent ainsi. Une chose est certaine: dans ces villages où le chant est organisé, en général, par des confréries, il existe une forte compétition entre chanteurs, et le chœur sélectionné pour la représentation est d'un très haut niveau technique, ce qui a conduit Diego Carpitella à définir les confréries comme étant de «véritables Scholae cantorum».

En Sardaigne, les communautés qui conservent et enseignent le chant traditionnel à quatre voix sont aujourd'hui assez nombreuses, et ce disque compact rend principalement hommage à deux d'entre elles: Castelsardo et Santulussurgiu. L'occasion d'entendre ces chants sur place peut être une fête profane, dans laquelle on va improviser quelques rimes sur un fait politique ou sur une situation personnelle, mais le moment le plus spectaculaire, le plus émouvant pour la population est sûrement la Semaine sainte.

Le drame de la mort du Christ est revécu par les Sardes chaque année d'une façon très intense, et le chant accompagne les représentations de la «Crocifissione» et de la «Deposizione» pendant les processions qui ouvrent et concluent ces moments dramatiques.

Les membres d'une confrérie participent à la gestion de ces fêtes, la bonne moitié d'entre eux chante et chaque dimanche, à partir de décembre, on répète les grandes pièces du cycle de la Semaine sainte: le *Miserere* (psaume n° 50), le *Stabat mater*, dont le texte est attribué à Jacopone da Todi, sa version en sarde, *sa Novena*, ou le *Jesus*, dont l'origine se perd dans la nuit des temps.

Le jour de la fête, l'exécution des chants sera l'affaire d'un quatuor d'élite, qui se distingue par la qualité de ses voix, par la fidélité à la tradition, et par le consensus général, qui le reconnaît comme le meilleur. Mais voyons ces situations d'un peu plus près: Santulussurgiu, village de trois mille âmes, dans la

complètes et plus cohérentes que celles que La Villemarqué a transcrites il y a plus d'un siècle et demi», soulignent les auteurs de notre livret. Et d'ajouter avec perspicacité: «On peut d'ailleurs se demander dans quelle mesure le Barzaz Breiz, en valorisant ainsi auprès du public lettré la chanson populaire bretonne, n'a pas contribué indirectement à en prolonger l'existence...».

Yves Defrance

Sardaigne. Polyphonies de la Semaine sainte. Enregistrements Bernard Lortat-Jacob, Pribislav Pitoeff, RAI. 1 CD Le Chant du Monde LDX 274 936, 1992. Durée totale 57'20. Collection CNRS-Musée de l'Homme.

Il y a des villages, en Sardaigne comme ailleurs, qui se donnent plus de mal que d'autres pour préserver les traditions vocales qui leur appartiennent. On ne sait pas pourquoi: certains disent que dans le village à côté, les gens chantent mieux parce que l'eau y est meilleure, d'autres admettent qu'une pratique du chant développée finit par donner ses résultats; d'interminables discussions naissent ainsi. Une chose est certaine: dans ces villages où le chant est organisé, en général, par des confréries, il existe une forte compétition entre chanteurs, et le chœur sélectionné pour la représentation est d'un très haut niveau technique, ce qui a conduit Diego Carpitella à définir les confréries comme étant de «véritables Scholae cantorum».

En Sardaigne, les communautés qui conservent et enseignent le chant traditionnel à quatre voix sont aujourd'hui assez nombreuses, et ce disque compact rend principalement hommage à deux d'entre elles: Castelsardo et Santulussurgiu. L'occasion d'entendre ces chants sur place peut être une fête profane, dans laquelle on va improviser quelques rimes sur un fait politique ou sur une situation personnelle, mais le moment le plus spectaculaire, le plus émouvant pour la population est sûrement la Semaine sainte.

Le drame de la mort du Christ est revécu par les Sardes chaque année d'une façon très intense, et le chant accompagne les représentations de la «Crocifissione» et de la «Deposizione» pendant les processions qui ouvrent et concluent ces moments dramatiques.

Les membres d'une confrérie participent à la gestion de ces fêtes, la bonne moitié d'entre eux chante et chaque dimanche, à partir de décembre, on répète les grandes pièces du cycle de la Semaine sainte: le *Miserere* (psaume n° 50), le *Stabat mater*, dont le texte est attribué à Jacopone da Todi, sa version en sarde, *sa Novena*, ou le *Jesus*, dont l'origine se perd dans la nuit des temps.

Le jour de la fête, l'exécution des chants sera l'affaire d'un quatuor d'élite, qui se distingue par la qualité de ses voix, par la fidélité à la tradition, et par le consensus général, qui le reconnaît comme le meilleur. Mais voyons ces situations d'un peu plus près: Santulussurgiu, village de trois mille âmes, dans la

province d'Oristano, accroché aux côtes du Montiferru, a une économie essentiellement liée à l'élevage et à l'artisanat (laine, bois et fer, comme le dit le nom de la montagne).

En 1473, les frères «*minori osservanti*» bâtissent à Santulussurgiu un couvent avec une très belle église gothique et stimulent la naissance de la confrérie «su Rosariu». Celle-ci, formée essentiellement d'artisans et de paysans qui ne devaient pas partir en transhumance avec le bétail, a pour tâche importante d'organiser les représentations de la Semaine sainte: «su Nazarenu» le mardi, «s'Incravamentu» le jeudi et «s'Iscravamentu» le vendredi. Elle fournit aussi, depuis des siècles, le quatuor vocal qui exécute les chants en latin et en sarde: le chœur «su Concordu e su Rosariu», dont deux chants figurent dans cette anthologie de Lortat-Jacob.

Il est formé du *bassu* Giovanni Ardu, un ébéniste au timbre presque métallique, le *contra* Mario Corona, un baryton qui est ouvrier d'usine, le *boghe*, le ténor Antonio Migheli, maçon de son état, et enfin *su contraltu*, l'incroyable contre-ténor Roberto Iriu, un garde forestier.

Je donne ma préférence à ce quatuor, tandis que Lortat-Jacob semble clairement favoriser celui de Castelsardo, un village de pêcheurs dans la province de Sassari, puisqu'il leur dédie la grande partie des commentaires et cinq chants sur ce disque. Le quatuor de la «Confraternita di Santa Croce» a une formation changeante, car chaque chant de la Semaine sainte, à Castelsardo, exige un style et une couleur de voix différents: le *Stabat* requiert un «*falzittu*» clair et puissant, alors que celui du *Jesus* doit être doux, le *Miserere* du lundi a une dimension lyrique dont certains se sont fait une spécialité.

Le livret du disque nous donne aussi une analyse des chants, par des transcriptions sur pentagramme, et un document fait au sonagraphe, qui montre un phénomène intéressant: dans le *Jesus* de Castelsardo, apparaît une cinquième voix fusionnelle, dite «*quintina*», produite par les harmoniques des quatre voix du chœur, qu'il me semble aussi déceler dans «*sa Novena*» de Santulussurgiu.

En Sardaigne, il y a plus de variété dans les styles de chant traditionnel que dans le reste de toute l'Italie, aussi je voudrais encore conseiller deux coffrets de disques LP qui peuvent satisfaire la soif de savoir des plus acharnés: *Musica sarda*, enregistrements de Pietro Sassu, Diego Carpitella et Leonardo Sole, Albatros ALB 3, 1973; *Canti liturgici di tradizione orale*, enregistrements de Piero Arcangeli, Pietro Bianchi, Roberto Leydi, Renato Morelli et Pietro Sassu, Albatros ALB 21, 1987.

Pietro Bianchi

Deux disques de musique des Andes

Bolivie: musiques calendaires des vallées centrales. Enregistrement: Bruno Flety et Rosalia Martinez. Collection CNRS/Musée de l'Homme, Paris. 1 CD Le Chant du Monde LDX 274938.

Pérou: Taquile, île du ciel. Musique quechua du Lac Titicaca. Enregistrements: Xavier Bellenger. Collection OCORA/Radio France. 1 CD OCORA C580015.

Noyée dans le flot des productions et rééditions médiocres auquel on nous a accoutumés et qui sont de mise dans le genre, la parution d'un disque de musique des Andes authentique constitue toujours un événement assez rare pour qu'on le souligne. Surtout que cette musique est peu connue, même si tout le monde a l'impresssion de la connaître et s'en désintéresse, tant ce genre musical a été galvaudé, victime sans doute de la mode dont il a fait l'objet voilà plus de vingt ans et, aujourd'hui, de l'interprétation discutable qu'en font les pseudo-Indiens des groupes néo-folkloriques qui hantent les rues de presque n'importe quelle ville d'Europe occidentale.

Les enregistrements de Bruno Flety et Rosalia Martinez pour la collection CNRS/Musée de l'Homme, comme ceux de Xavier Bellenger pour la collection OCORA publiée sous la direction de Pierre Toureille, donnent à la musique andine sa réelle dimension et sont représentatifs du monde musical des communautés agraires quechua. Même si l'un des disques compacts est intitulé «Pérou» et l'autre «Bolivie», il s'agit en l'occurence de l'expression musicale d'une même culture, celle des Quechua, qui s'étend bien au-delà des frontières politiques actuelles.

Peuple d'agriculteurs, les Quechua ont une conception de la musique qui ne se limite pas au plaisir intellectuel qu'elle procure à l'auditeur et à l'exécutant. Elle est, pour eux, un moyen de faire communiquer, en harmonie avec la nature et leur monde spirituel, le *janaj pacha*, le monde du haut et l'*ukhu pacha*, le monde du bas, à dates fixes, particulièrement au moment des semailles et des récoltes. En somme, les Quechuas pratiquent une musique rituelle communautaire de tradition orale qui s'articule autour de cycles agraires à chacun desquels correspond une instrumentation spécifique.

Basée pour l'essentiel sur des échelles pentatoniques, leur musique a évolué lentement au fil des siècles et certains thèmes évoquent aujourd'hui encore, par la pureté des lignes mélodiques, l'époque précolombienne. Mais comme beaucoup de traditions musicales à travers le monde, la musique quechua, à l'aube du XXIe siècle, risque de disparaître ou de subir une évolution radicale, d'où l'importance de ces deux disques qui constituent le témoignage d'un monde en pleine mutation.

Le disque «Bolivie», tiré d'enregistrements effectués sur le terrain en 1990 et 1991, nous éclaire sur l'organisation temporelle des traditions musicales quechua. L'idée de sélectionner une vingtaine d'airs, divisée en plusieurs parties éla-

borant ainsi une sorte de calendrier musical des communautés indigènes de la région de sucre, est excellente et fait de ce disque un ensemble cohérent. Par ailleurs, le livret d'une quarantaine de pages, fort documenté et détaillé, rédigé par Rosalia Martinez, permet à l'auditeur d'aborder avec plus de facilité cette musique qui pourrait heurter les oreilles de plus d'un mélomane.

Les sept premières plages sont consacrées au répertoire *año redondo*, de la rondeur de l'année, qui peut en principe être interprété tout au long de l'année. Dans cette catégorie se trouvent les orchestres de flûtes de Pan ou *sikuras* (plages 1 à 5). Il s'agit ici d'orchestres constitués de deux paires de flûtes de Pan et de deux percussions à double membrane (*caja* et *bombo*). Les rythmes de *wayno*, ou *sikureada*, qu'on exécute avec ces orchestres, ne sont pas caractéristiques des communautés indigènes de la région de Sucre et sont probablement d'un apport assez récent, ce qui tendrait à prouver un appauvrissement des musiques rituelles locales.

Toujours dans le cadre du répertoire *año redondo*, les plages 6 et 7 nous font découvrir les chants accompagnés par le *hatun charango*, ou grand *charango*, un luth à cinq cordes métalliques doubles ou triples, dont la caisse de résonance est, dans la plupart des cas, une carapace de tatou. On notera que le chant, dans la musique quechua, est plutôt du domaine des femmes, même si les voix féminines alternent quelquefois avec des voix masculines (plage 7). Par contre, la fabrication des instruments, comme l'interprétation de thèmes instrumentaux, est réservée exclusivement aux hommes.

Le répertoire *año redondo* couvrant toute l'année crée, nous dit-on, une unité musico-temporelle. A l'inverse, les musiques de *sapa tiempo* fractionnent l'année en deux parties. D'une part il y a les musiques dites de carnaval (plages 8 à 13) qu'on joue de novembre à février, période correspondant à la saison des pluies et au temps des semailles, et d'autre part, les musiques du *juch'uy charango*, ou petit *charango* (plages 14 à 17), exécutées de mars à octobre, durant la saison sèche et la période de transition qui la précède.

L'utilisation du *juch'uy charango* est liée aux principaux rituels destinés aux saints catholiques appartenant au *janaj pacha*, le monde du haut. La période musicale détermine la façon dont il va être accordé : Pâques, fête de la Croix, fête de la Saint Jean, etc. Les caractéristiques de l'emploi rituel du *charango* sont bien illustrées dans ce disque et, à ma connaissance, inédites. Il est cependant regrettable que toutes les mélodies sélectionnées soient écourtées. La durée n'est-elle pas un aspect fondamental de la musique rituelle ?

Durant la saison des pluies, période d'activité de la terre, la palette des instruments est beaucoup plus riche qu'à la saison sèche. A ce moment de l'année, s'imposent les instruments de carnaval, parmi lesquels sont classées les flûtes à conduit telles que les *pinkillos* et les *tarkas*, ou *turumi* dans la région de Sucre, l'*erqe*, une clarinette primitive et la *guitarilla*, un luth à cinq cordes doubles métalliques. Parfois on peut les entendre presque tous à la fois (plage 13) dans une cacophonie dédiée à la divinité du chaos, Sajjra. Chaque groupe d'instruments joue alors simultanément une mélodie différente. A cet instant précis du disque, on prend réellement conscience d'une conception musicale qui nous

dépasse ; on ne sait plus si l'on écoute encore de la musique traditionnelle ou une expérience de musique contemporaine, à la pointe de l'avant-garde. Époustouflant ! Il est vrai que ce type de confrontation musicale rejoint le principe du *tinku* (plage 5) où deux orchestres de flûtes ou plus se livrent une bataille dont le vainqueur sera celui qui jouera le plus fort et qui résistera le plus longtemps.

L'enregistrement de la *tarka* en solo (plage 12) démontre toute la finesse de jeu du musicien qui passe allègrement du son fondamental à l'harmonique. Les thèmes pour orchestre de *pinkillos* (plages 8 et 9) sont d'une pureté mélodique remarquable. Ils semblent relever d'une tradition musicale locale beaucoup plus ancienne que les *sikureadas* qui ouvrent le disque. Enfin, la plage 11 nous restitue les sonorités nasillardes et rares de l'*erqe*, seul instrument à anche de l'instrumentation andine autochtone.

Reste une dernière catégorie de musiques rituelles établissant, quant à elle, une relation de discontinuité avec le temps. Dans le cadre de cette organisation temporelle de la musique, les thèmes de flûtes de Pan *ayarichi*, interprétés par les communautés de la région de Tarabuco, ont probablement des origines très anciennes et ne sont pas sans évoquer les musiques dites *ayarachi* (faire reposer le mort) des communautés de la région de Lampa, situées au nord est du Lac Titicaca, qui animent des cérémonies dédiées aux morts.

Bruno Flety et Rosalia Martinez ayant opté pour une sélection scientifique, ethnomusicologique des titres du disque, prennent le risque d'ennuyer quelque peu l'auditeur. Cependant, ce choix en fait un document indispensable pour qui veut s'initier aux structures subtiles du monde musical quechua. Par ailleurs, ils nous laissent un témoignage édifiant quant aux évolutions contemporaines de la musique rituelle andine. En effet, en écoutant ces orchestres de syrinx réduits à quatre membres, on ne peut s'empêcher de penser avec nostalgie aux enregistrements effectués dans les années cinquante par Louis Girault et édités dans la collection UNESCO sous le titre de «Syrinx de Bolivie», ou ceux de Max Peter Baumann dans les années soixante-dix pour le *Museum für Völkerkunde* de Berlin, où on peut entendre des orchestres comportant jusqu'à une trentaine de musiciens.

Si le disque «Bolivie» tente de définir le calendrier musical des vallées centrales andines, à travers le répertoire des communautés Tarabuco, Jalq'a, Lhamero et Chupina, dispersées sur un rayon d'environ 60 km autour de Sucre, le disque «Pérou» d'OCORA concerne la musique de la communauté de Taquile (900 habitants), «île du ciel» émergeant des eaux du Lac Titicaca.

Accompagnés d'un livret plus synthétique, mais clair, les enregistrements de Xavier Bellenger, comme ceux de Bruno Flety et Rosalia Martinez, nous donnent un aperçu des musiques qui accompagnent les cycles agraires et des instruments qui les animent. Mais au-delà de la dimension temporelle de la musique, Xavier Bellenger met l'accent sur son déroulement dans l'espace. Le territoire de la population d'une communauté quechua est divisé en deux moitiés : le haut et le bas. Chaque moitié est composée d'une partie droite et d'une partie gauche. Ce système de quadripartition est calqué sur l'organisation spatiale du Tawantinsuyu (l'Empire Inca) ou les quatre régions. Parallèlement, la musique s'arti-

cule autour d'un axe espace/temps, où apparaissent des notions d'opposition et de complémentarité, comme dans les autres aspects de la vie rituelle. Ainsi, les deux orchestres de syrinx, composés d'une trentaine de musiciens chacun, l'un interprétant les musiques du bas et l'autre celles du haut, se succèdent puis s'affrontent (*chuqui*) dans une joute musicale hallucinante, sur la place centrale de Taquile, à l'époque des récoltes (plages 3 et 4). Après cette rencontre, ou *tinku*, chaque groupe de musiciens retourne dans sa partie respective. Ce passage est sans doute le plus émouvant du disque, à condition qu'on fasse abstraction des conceptions occidentales de la musique et qu'on se laisse porter par cette danse séculaire, dédiée à la terre nourricière Pachamama, et dont l'énergie est sensée favoriser les récoltes.

Les deux premières plages nous restituent des mélodies soulignées par la bandoline, un cordophone proche de la mandoline, fort prisée au Pérou, qui sont interprétées à l'occasion d'un mariage. «Tono de Altarero» (plage 5), un air joué en l'honneur des dignitaires, nous fait découvrir le son aigrelet du *chillador*, une version péruvienne du *charango*. Avec les plages 6, 7, 8 et 9, nous entrons à nouveau dans le domaine de la musique rituelle pure, par le biais de trois danses exécutées en août pour remercier la terre : Auqui Puli, Cinta Kana et Octava de Santiago. C'est à l'aide d'un orchestre de *kena* (flûtes à encoche) que les Taquileños jouent les mélodies cycliques de ces danses qui contiennent l'idée de l'éternel recommencement des saisons. Le disque s'achève sur le thème magnifique d'un orchestre composé de quatre tailles de *pinkillos*, soutenu par le rythme subtil d'une *caja*. Après le silence correspondant au repos de la terre, ce thème inaugure un nouveau cycle musical, au début du mois de février.

Le disque *Pérou – Taquile, île du ciel* est la réédition du 33 t. OCORA, enregistré sur le terrain au début des années quatre-vingt. Une initiative qu'on ne peut que saluer étant donné le peu de disques consacrés à ce genre musical dans les diverses collections de musiques ethniques. A l'instar du disque *Bolivie – Musiques calendaires des vallées centrales*, il constitue un document numérique, témoin d'une culture musicale qui évolue si rapidement qu'elle risque purement et simplement de disparaître dans les deux décennies à venir. Enfin, le montage semble aussi tenir compte de critères musicaux qui confèrent à ce disque un bon confort d'écoute, alors que le montage du disque «Bolivie» a peut-être tendance à trop favoriser une sélection didactique des titres.

Jean-Marc Grassler

Raúl Barboza et le *chamamé* argentin

Raúl BARBOZA: King of Chamamé. 1 CD ERDE Records Stereo RDCD 001, 1990.

C'est le premier disque paru en France de ce musicien argentin. Raúl Barboza est issu de la région du nord de l'Argentine, entité culturelle délimitée par les provinces de Misiones, Formosa, Corrientes, Entre-Rios, Santa Fe et une partie du Chaco. Celle-ci recouvre grosso modo le bassin du fleuve Paraná. Pour cette raison, on la nomme parfois la Mésopotamie argentine. Elle correspond de façon assez précise à la zone influencée par la culture guarani qui, avant la conquête, s'étendait sur plus de la moitié du bassin amazonien et jusqu'aux contreforts boliviens des Andes. Aujourd'hui, la culture guarani se retrouve dans le métissage culturel. Le nom même de *chamamé* est guarani.

Il ressort en tout état de cause que cette musique n'est pas à proprement parler «indienne». Elle est une illustration vivante du métissage musical. C'est une symbiose complexe: d'une part, l'apport de mélodies européennes importées par les immigrants italiens et est-européens à la fin du XIXe siècle, et d'autre part le fond musical vernaculaire issu lui-même d'influences diverses dans lesquelles on retrouve la musique espagnole du XVIe siècle. Le *chamamé* est joué sur les différents types d'accordéons ou de bandonéons existant dans la région et est accompagné par une ou plusieurs guitares.

En Argentine, le *chamamé* fait partie de l'entité émique *música folclórica* de la forme binaire/ternaire (mesures mélangées à 3/4 et 6/8) que l'on retrouve dans d'autres régions du pays. Ce genre musical est le plus souvent dansé. Très populaire dans sa région d'origine, il fut longtemps méprisé dans la capitale parce que trop identifié aux couches sociales les plus pauvres. Notons que l'auteur de ces lignes est particulièrement heureux de présenter ces disques de musique de *chamamé* car il en fit un sujet de recherche ethnomusicologique et accomplit deux voyages d'étude dans cette région du littoral fluvial argentin.

En Argentine, Raúl Barboza est considéré comme l'un des musiciens les plus représentatifs et les plus populaires du *chamamé*. Sa production discographique totalise une vingtaine de disques long play. Etabli en France depuis 1987, il commence à faire connaître la musique de sa région d'origine en jouant dans de nombreux festivals. Il noue également des contacts musicaux avec des accordéonistes français comme Richard Galliano. Barboza a joué sur différents types d'accordéons. Il débuta comme beaucoup de *chamameceros* avec un accordéon diatonique à deux rangées de boutons que l'on appelle la «*verdulera*» en Argentine parce qu'il était joué par les épiciers ambulants, en général italiens, qui vendaient la *verdura* (légumes). Puis il utilisa un *Anconetani* à boutons dont les possibilités sont plus grandes. L'instrument qu'il utilise aujourd'hui est un *Piermaria* fabriqué dans la ville de Castelfidardo, célèbre pour sa facture d'instruments à anches libres.

Ce CD de Barboza s'inscrit dans la tradition du *chamamé*, ce qui ne l'empêche pas de jouer également quelques *valseados*, autre expression musicale du littoral argentin. Le harpiste paraguayen Lincoln Almada est aussi présent et interprète en solo quelques *polcas*, que l'on retrouve dans les origines du

chamamé. Avec le percussionniste argentin Martin Saint Pierre, Barboza incorpore aussi un *rasguido doble*, genre musical à 2/4 qui appartient à la même région et est un cousin lointain de la *habanera* cubaine.

Tous ces éléments ethnomusicologiques sur les genres musicaux, les compositeurs et les morceaux eux-mêmes auraient été utiles au public. On peut donc regretter leur absence. Le texte intérieur, en anglais seulement, ne les mentionne pas.

Raúl BARBOZA. 1 CD La Lichère LLL 167, 1993.

La parution en France de ce deuxième disque de Raúl Barboza est l'occasion pour nous de parler de la marque La Lichère. Cette jeune entreprise a déjà un remarquable répertoire en matière de musiques traditionnelles. Récemment, elle vient de produire deux très bons disques de musique turque et un non moins excellent «Paris Musette», véritable anthologie de musique pour instruments à anches libres. Seize musiciens jouent, parmi lesquels Raúl Barboza, qui interprète une version non européanisée de «La foule», thème rendu célèbre par Edith Piaf, qui est à l'origine une valse argentine traditionnelle.

Raúl Barboza possède une technique de jeu bien particulière, que ce CD nous permet d'apprécier. Main droite et main gauche servent indifféremment pour la mélodie et l'accompagnement. A l'instar de la technique utilisée au bandonéon, il n'y a pas de spécialisation des mains en fonction des claviers. Cette technique permet une plus grande liberté de jeu et un phrasé original. La mélodie est très ornementée et l'improvisation plus grande que celle que l'on peut apprécier dans les campagnes de Corrientes. Les nuances sont très contrastées. On passe sans transition de fortissimo à piano, le tout entrecoupé de suspensions rythmiques. Tous ces éléments musicaux appartiennent à la tradition du *chamamé* mais sont utilisés avec originalité par Raúl Barboza.

Les thèmes interprétés sont bien dans la tradition et plusieurs d'entre eux relèvent du répertoire du genre. Citons «Nostalgias del negro Juan», *rasguido doble* joué très «afro» grâce aux percussions de Minimo Garay. «Kilometro onze» est l'un des *chamamé* les plus connus dont le compositeur Transito Cocomarola, d'origine italienne, fut avec Ernesto Montiel l'un des pionniers.

Raúl Barboza est accompagné par le guitariste Rudy Flores qui, avec son frère Nini, constitue le duo le plus représentatif de la jeune génération de musiciens de *chamamé*. Les frères Flores, que nous avons pu enregistrer l'an dernier, cherchent des voies nouvelles à ce genre musical parfois accusé d'être par trop figé dans une esthétique révolue.

En Argentine, harpe et accordéon ne jouent pas ensemble. Ici, Lincoln Almada intervient dans l'accompagnement. Cette association voulue est un hommage à l'histoire car le *chamamé* se constitua à ses débuts à partir de la *polca* paraguayenne qu'exécutaient harpes et guitares. En conclusion, Raúl Barboza est dans la tradition mais la prolonge. Notons enfin une excellente prise de son et un livret très bien documenté.

Michel Plisson

Tango et musique urbaine argentine: resurgences et nouveaux thèmes

Le goût du public pour les musiques d'Amérique latine paraît s'être profondément modifié depuis les années 1970. Après l'engouement immodéré pour la «musique des Andes» et la production inflationniste de disques qui s'en est suivie, on a peu à peu assisté à partir des années 1980 à une lente, mais régulière diminution de la production commerciale qui a correspondu à une saturation du genre chez le public, lequel, d'ailleurs, n' arrivait plus à distinguer entre «musique folklorique», «musique traditionnelle», «musique ethnique», sans parler de la «world music». Malheureusement, le public jeta apparemment l'enfant avec l'eau du bain car la disparition des disques dits de «musique des Andes», accompagnait celle des autres genres de musique sud-américaine. En effet, mis à part le Brésil, Cuba et les musiques influencées plus ou moins par le tropicalisme, les expressions musicales d'Amérique latine se réduisaient à la portion congrue dans les bacs des disquaires et la production se limitait à quelques valeurs sûres. Ceci avant que le tango ne resurgisse des brumes des films de F. Solanas, trouvant un climat favorable dans la morosité générale des années 1980.

Au même moment, les performances techniques du disque, l'abaissement significatif des coûts (à défaut de celui des prix) et le goût du public pour la «world music» redonnaient un regain de vitalité aux productions de disques de musique populaire en provenance du continent latino-américain. Saluons donc ce renouveau qui s'est manifesté tout particulièrement autour de la musique urbaine d'Argentine et dont l'élément récurrent est, et reste encore, le tango.

Depuis deux ou trois ans, et en tenant compte des différents genres de musique existant dans le pays, on dénombre en effet sur le marché français plus de cent cinquante CD de musique d'Argentine. Nous laisserons de côté, dans cette rubrique, la musique classique argentine, mais notons que Ginastera, Guastavino et quelques autres ne sont pas négligés dans les productions discographiques.

Les décès récents d'Atahualpa Yupanqui (mai 1992) et d'Astor Piazzolla (juillet 1992) – deux personnalités musicales de premier plan dont nous parlerons dans une prochaine rubrique- et la production discographique un peu désordonnée qui s'en est suivie n'expliquent qu'en partie cette résurgence. Il faut ajouter le choix du public qui va de nouveau vers le tango, danse et musique. Ainsi, à Paris, on compte de 400 à 500 amateurs fidèles et convaincus qui s'adonnent à la danse dans les diverses «*prácticas*» de la capitale. On note également de nombreuses associations en province. En Europe, en Hollande, en Suède, à Berlin même, plus de mille couples dansent régulièrement, sans parler des USA et du Japon. Il y a seulement dix ans la plupart de ces *prácticas* n'existaient pas. Indiscutablement, la musique populaire urbaine argentine, dont le tango reste toujours le noyau, a le vent en poupe. Le public l'aime et en redemande. Après Astor Piazzolla, et sans doute grâce à lui, on a redécouvert les autres compositeurs qui jalonnent l'histoire du tango: Francisco Canaro, Anibal Troilo, Osvaldo Pugliese, Horacio Salgan... Les anciennes gravures en cire sont retravaillées et éditées en CD, de nouveaux groupes se forment. Au conservatoire de

Gennevilliers Juan José Mosalini dirige depuis déjà plusieurs années une classe de bandoneon où de jeunes Français étudient et assimilent la musique *tanguera*.

Ce regain d'intérêt pour le tango nous a incité à présenter aux lecteurs des «Cahiers» quelques uns des disques actuellement disponibles en France.

Actuellement, deux labels se spécialisent dans la reédition des gravures anciennes, l'une française, MM (Music Memoria), l'autre installée à Barcelone, mais distribuée en France, «EL BANDONEON».

Le label MM spécialisé dans la réédition de gravures anciennes d'avant guerre, de Charles Trenet à Caruso, a depuis quelque temps mis sur le marché plusieurs disques de tango de l'époque de la «*Guardia vieja*». Le travail de reconstitution est très soigné. A partir des cires originales appartenant à des collectionneurs et en utilisant le procédé CEDAR, MM est parvenue à un bon compromis entre bruit de fond et signal. Les voix ont gardé l'essentiel de leur dynamique originale avec un parasitage arrière minimum. Quatre disques de tango sont actuellement disponibles dans cette collection.

Carlos GARDEL: Está siempre vivo. 1 CD MM 30829 (1990).
Chansons enregistrées entre 1928 et 1935, année de la mort de Gardel. Plusieurs thèmes de cette période deviendront des standards quelques années plus tard. Par exemple *Caminito* et surtout *Soledad*, particulièrement bien rendu dans ce CD.

Carlos Gardel: Chansons de ses films. 1 CD MM30875 (1990).
Sont réunies ici les chansons que Gardel interpréta au cours des films qu'il tourna entre 1916 et 1935, notamment *Cuesta abajo* et *El dia que me quieras* (dans lequel apparaît A. Piazzolla) tourné quelques mois avant sa mort.

Carlos GARDEL: Tangos argentins. 1 CD MM 30803 (1990).
Contrairement à ce que suggère le titre de ce CD, C. Gardel n'y intervient que pour une partie seulement (6 sur 22 thèmes chantés), ce qui n'enlève rien à l'intérêt du disque. En effet, sont présentées ici quelques-unes des meilleures formations de la *Orquesta tipica criolla* qui, composée de deux bandonéons, deux violons, piano et contrebasse, connaîtra à partir des années vingt un succès grandissant au détriment de la flûte traversière et de la guitare. Deux enregistrements de l'orchestre de Francisco Canaro, créateur du genre, et d'autres de O.Fresedo, de M. Pizarro, et celui de la compagnie RCA Victor.

Grandes voix du tango argentin: CHARLO – CORSINI – MAGALDI – GOMEZ – VILA. 1 CD 30970 (1992).
Cinq grands chanteurs de l'époque de Gardel se partagent ce CD qui souligne que si ce dernier fut un des grands interprètes de la musique de tango, il appartenait toutefois à une tradition populaire déjà très ancrée dans la région du Rio de la Plata. Nous en voulons pour preuve les cinq thèmes enregistrés par Charlo, qui fut également un grand chanteur, totalement oublié aujourd'hui et qui, dit-on, enregistra plus de gravures que Gardel lui-même (1010). L'interprétation de «*Nostalgias*» de Juan Carlos Cobian, l'un des plus grands compositeurs de l'his-

toire du tango est tout à fait remarquable tant par le timbre de voix que par la musicalité. Notons également la modernité du jeu des guitares, très original pour l'époque (1936).

Ces CD constituent donc une belle réussite et espérons que MM poursuivra sa collection de rééditions en explorant davantage le répertoire des années quarante encore moins connu du public français que celui des années trente.

Le label EL BANDONEON, distribué en France par Media 7, a incontestablement le répertoire de disques de tango le plus complet que l'on puisse trouver actuellement en France. Une quarantaine de titres sont disponibles. Parmi ceux-ci, plusieurs volumes de l'époque de la «Guardia vieja» et de la «Epoqua de oro»: Julio de Caro, Roberto Firpo, la chanteuse Azucena Maizani et d'autres plus récents comme Anibal Troilo ainsi qu'une dizaine de disques de Piazzolla. Mais surtout, El bandoneon édite l'œuvre intégrale de Carlos Gardel dont seize volumes sont parus à ce jour. La reconstitution technique s'est effectuée en 1990-1991. Les livrets sont bien documentés et précis. Une collection à suivre dont nous attendons plus de renseignements et un catalogue complet. Parmi les chanteuses de tango dont les CD sont disponibles, trois noms se détachent:

Valeria MUNARRIZ. 1 CD Chant du Monde LDX 274863 (1987).
Il s'agit de la reprise dans ce CD des deux disques vinyl parus en 1975 et 1986. L'initiative est heureuse, car les deux disques étaient épuisés. Les dix premiers thèmes sont arrangés par Raúl Garetto, qui assure également la direction de l'orchestre dans lequel on retrouve des musiciens connus qui jouèrent longtemps avec Piazzolla comme Antonio Agri qui fit partie du premier quintet ou comme Hugo Baralis et Jose Bragato. Les dix thèmes suivants sont arrangés et dirigés par Juan José Mosalini. La voix de V. Munarriz semble stimulée par le bandonéon, la guitare et la flûte joués respectivement par Mosalini, Martin Torres et Julio Pardo, ce dernier que nous retrouvons dans le groupe *Tangofón.*

Valeria MUNARRIZ. Jorge Luis BORGES. 1 CD Chant du Monde (1991).
Le maître d'œuvre est ici Jose Luis Castineira de Dios. Sur des textes de Borges, les musiciens A. Piazzolla, J.L. Castineira de Dios et Julián Plaza ont placé leur musique dont J.L. Castineira de Dios a lui-même effectué les arrangements. Anibal Binelli au bandonéon et Antonio Agri au violon interprètent ces musiques qui apparaissent un peu surchargées, ne laissant pas assez de place au texte et à la voix, laquelle a parfois du mal à se faire entendre. Malgré ces réserves, une belle voix, de beaux textes, un beau disque.

Haydée ALBA: Tango argentin. 1 CD OCORA HM 83 C 559091 (1990).
La collection dirigée par Pierre Toureille sort de son répertoire habituel en nous offrant ce premier disque de tango par Haydée Alba dont c'est aussi le premier disque en France. H. Alba, qui chantait également la *música folclórica* dans son pays, s'est entourée pour ce premier album, des musiciens emblématiques du

genre, que sont José Libertella, leader du Sexteto mayor, Osvaldo Berlingheri au piano et le contrebassiste «historique» d'Astor Piazzolla: Kicho Diaz qui nous a quittés cette année. Haydée Alba a puisé dans le répertoire les standards les plus célèbres. Le texte a malencontreusement gommé les noms des compositeurs et celui des paroliers. On retrouve *El choclo*, (Angel Villoldo), *Volver* (Gardel-Le Pera), E.S. Discépolo et Mariano Mores pour *Uno* et Piazzolla/Ferrer pour l'étrange et merveilleuse *Balada para un loco*. La voix bien travaillée d'Haydée Alba sert finement cette musique qu'elle connaît bien et qu'elle chante avec musicalité. Le livret en trois langues comporte les paroles des tangos et une notice intéressante signée Eve Griliquez et Ricardo Canzio. Une bonne production que nous espérons voir suivie d'autres.

Susana RINALDI. 1 CD Planet Records P 6003 CD (Enreg. 1992. compilation de 1971).
Il existe très peu de productions disponibles en France de cette chanteuse. Il s'agit pourtant d'une des interprètes les plus importantes d'Argentine, qui a déjà publié de nombreux albums dans son pays. Susana Rinaldi a développé une esthétique musicale originale dont n'est pas absente l'influence de la chanson populaire française, raison pour laquelle elle fut quelquefois critiquée dans son pays d'origine. La compilation que présente le CD est une des meilleures sélection des thèmes enregistrés par Susana Rinaldi qui, pour nous, reste une excellente musicienne. La voix est puissante et bien timbrée, le phrasé, très bien maîtrisé rythmiquement, est particulièrement émouvant. Signalons *Sur* et *Para cantarle a mi gente*; ce dernier, *milonga* connue, est ici accompagné par le groupe vocal argentin Opus Cuatro.

Par ailleurs, si la prise de son est bien faite, nous ne pouvons que regretter l'absence totale de renseignements musicologiques, pas même le nom des musiciens qui accompagnent S. Rinaldi. Le livret est inexistant, remplacé seulement par un texte, au demeurant, fort beau, de Julio Cortazár.

El Tango. Mi Refugio: Tango duo. Osvaldo MONTES – Ciro PEREZ. 1 CD Audite (Allemagne) 95418. (1990).
Avec Ciro Perez, nous revenons à un tango plus traditionnel. Accompagné par le bandonéoniste Osvaldo Montes, ce guitariste uruguayen nous réinterprète quelques-uns des meilleurs tangos du répertoire. Disons-le d'emblée, nous avons là l'un des meilleurs guitaristes actuels de tango. Comme Roberto Grela, lequel enregistra deux disques anthologiques avec le bandonéoniste Anibal Troilo, C Ciro Perez pince les cordes avec un médiator. Traditionnellement, en Argentine, la technique guitaristique la plus employée concernant la main droite est la technique classique utilisant les trois doigts principaux et le pouce. Toutefois, certains musiciens influencés par les guitaristes de jazz adoptèrent à partir des années soixante la technique du médiator tout en conservant la technique classique. L'utilisation du médiator donne un jeu plus incisif et plus puissant permettant un meilleur équilibre avec le bandonéon. Ce CD en est une bonne illustration. Un dialogue permanent s'établit entre guitare et bandonéon; la guitare ne

joue pas seulement le *rasgueo*, elle dessine un *punteo* très concertant où le bandonéon se retrouve parfois à accompagner la guitare. Ce magnifique duo s'exprime particulièrement bien sur des standards tels que *Los mareados* de J.C. Cobián ou *La trampera* d'Anibal Troilo. Osvaldo Montes a également une longue carrière derrière lui. Il a joué avec Atilio Stampone, Leopoldo Federico, Horacio Salgan et Mariano Mores dont il reprend parfois l'esthétique.

Une musique réellement traditionnelle et très bien servie par deux excellents musiciens dans ce CD malheureusement mal distribué en France.

Tango for tres. Kirkelig Kulturverksted. 1 CD (1990).
Tango norvégien ! Ce trio de piano, violon et contrebasse s'est adjoint le bandonéon de Juan José Mosalini pour ce disque en tout points excellent. A la fois traditionnel dans ses arrangements et original, car ne recherchant aucune esthétique ou influence des grands maîtres du genre, ce groupe de jeunes musiciens nous donne une musique très fraîche et bien exécutée. Une *cumparsita* très personnelle qui montre une fois de plus que l'on ne se lasse pas de thèmes archiconnus, pourvu qu'il y ait création. Trois compositions de l'incontournable Piazzolla sont remarquablement jouées par le violoniste (Atle Sponberg) qui n'a rien à envier à Antonio Agri, auquel s'ajoute un piano discret mais efficace. Musicalement parlant, un des meilleurs disques de la série que nous présentons.

Violentango: Adrian Politi Trio. 1 CD ADDA 59009D 184 (1992).
Adrian Politi, guitariste originaire de Rosario (province de Santa Fé/Arg.), élève de Walter Heinze, est le musicien qui a signé ces beaux arrangements pour bandonéon, piano et guitare, à l'harmonie assez classique. Les trois instruments sont musicalement bien équilibrés, ce qui est dû au travail soigné d'Adrian Politi. Les thèmes interprétés ici sont également des standards. Notre préférence va à *Violentango* et à *La trampera* où le trio redonnant à cette *milonga* le caractère «afro» qu'elle avait dans la version originale d'Anibal Troilo et de R. Grela dont nous avons parlé plus haut. La mise en place musicale est sans faille ; la musique est bien servie par les interprètes que sont, outre Adrian Politi, Lucia Abonizio au piano et le tout jeune bandonéoniste Juan José Mosalini Junior. Soulignons aussi une très bonne prise de son pour ce premier CD d'Adrian Politi.

Tangoneon. 1 CD Silex Y 225007 (Enr. 1991).
Nous profitons de la sortie de ce disque de tango pour rendre hommage au label SILEX, compagnie indépendante, ainsi qu'à ses deux responsables, Philippe Krum et André Ricros, qui publient courageusement de nombreux disques de musique traditionnelle européenne et notamment française. La compagnie publie également des disques de musique traditionnelle d'autres parties du monde, comme le prouve la sortie de ce compact d'Olivier Manoury (bandonéon) et d'Enrique Pascual (piano), auxquels se sont joints le violon de Michael Nick, la contrebasse d'Isabelle Auzac et les percussions de Jorge Trassante.

Ce compact «plonge» dans la tradition *tanguera* sans s'y cantonner. Des influences diverses se font sentir à l'écoute, correspondant aux centres d'intérêt

de ces musiciens. Enrique Pascual, Uruguayen qui a passé de nombreuses années au Brésil, enrichit le répertoire de thèmes propres et d'harmonies qui ne sont pas sans rappeler l'esthétique musicale de son homonyme Hermeto Pascoal. Trois *candombés* vigoureusement soutenus par les percussions de son compatriote Jorge Trassante nous montrent qu'E. Pascual n'a pas pour autant oublié ses origines uruguayennes et les carnavals de Montevideo. Voici quelques années déjà qu'Olivier Manoury a laissé la cornemuse occitane pour le bandonéon argentin. Il fait partie de ces musiciens français qui ont totalement assimilé la musique du Rio de la Plata et la technique de l'instrument. Enfin, le violon regarde quelquefois du côté de Didier Lockwood, ce qui n'est pas désagréable. Cela prouve que le tango est assez fort pour recevoir des influences étrangères tout en restant lui-même.

Tangofon: Gomina. 1 CD Celluloid 66903-2 (1992).
Plus de dix ans après la parution de «Gotan» chez Phonogram en 1980, Juan Carlos Cáceres nous offre un nouvel album entouré de nouveaux musiciens, parmi lesquels Julio Pardo (vents) et Serge Amico, musicien français qui a laissé la basse électrique pour le bandonéon après avoir été l'élève de J.J. Mosalini au Conservatoire de Gennevillers.

Entre ces deux albums, une distance musicale nette : le tango est toujours présent, mais la «couleur» est différente. J.C. Cáceres opère une sorte de retour aux sources en introduisant des instruments à vent. En effet, flûte et clarinette étaient presque exclusivement employées dans le tango du début du siècle, avant que ne s'impose le bandonéon. La démarche avouée du groupe est d'ailleurs de faire la synthèse «de tous les éléments, anciens ou contemporains du tango et de ses ancêtres la *milonga* et le *candombé*». Des origines du tango, le groupe reprend également la tradition de l'improvisation que le disque en cire avait supprimée en raison de contraintes commerciales. Dans ce disque, il y a comme un parfum de *choro* du Brésil, notamment dans *Flores robadas* et *Damas abacanadas*. Ce n'est pas seulement l'importance accordée aux instruments à vent qui donne cette sensation, mais aussi la manière de phraser. Ceci est particulièrement visible lorsque la structure rythmique de deux noires pointées-noire laisse la place aux quatre noires égales. Cette sensation était encore plus manifeste lors du passage de Tangofon au cabaret New Morning à l'automne 1992. Cette parenté peut surprendre, mais *choro* brésilien et tango *porteño* ont des racines communes à travers la *habanera* cubaine qui, à partir du XVIIIe siècle, se répandit tout au long de la côte atlantique, de Caracas à Buenos-Aires. Ce CD nous offre donc un très bon tango à la fois moderne et ancien !

Jose Luis Castineira De Dios: Nueva música argentina. 1 CD Milan Sur. CD CH 520 (1989).
Compositeur représentatif de la jeune génération nourrie à toutes les influences qui foisonnaient alors dans les années 1960 – 1970 en Argentine, avant que les militaires ne mettent, en 1976, un coup d'arrêt mortel à ce mouvement, J. L. Castiñeira de Dios est pianiste et guitariste de formation classique. Il a cherché à

retrouver les racines de la musique nationale argentine à travers la *música folclórica*. En 1972, il fonde le groupe Anacrusa qui produira trois excellents disques (Philips et Redondel) et marque l'époque par ce que l'on appela alors en Argentine «*folclóre de proyección*» tentative de synthèse entre la structuration rythmique de la musique traditionnelle argentine et les apports harmoniques de la musique enseignée dans les conservatoires. Depuis, Castiñeira de Dios a évolué dans d'autres directions. Outre ses compositions instrumentales pour petites formations, ses œuvres pour musique de chambre, un concerto pour alto et orchestre, ce musicien prolixe a écrit de nombreuses musiques de films dont certaines sont contenues dans ce CD. Toutefois il n'a jamais renié ses incursions dans la musique traditionnelle argentine, comme le prouve le répertoire du trio qu'il a formé avec le pianiste Miguel Angel Estrella et le guitariste uruguayen Omar Espinosa.

Par moments, on note dans ce CD des réminiscences d'Anacruza. La voix de Susana Lago retrouve la manière de chanter des indiennes du Nord-Ouest argentin en utilisant l'ornementation traditionnelle de cette région: expressivité maximum, voix aiguë, voire suraiguë, qui peut passer en voix de tête (falsette ou jeu de *kenko*), hoquet, chute ou montée brusque du son, etc. *La marcha por los campos* est fondée sur le 3/4 de la *vidala*, genre musical propre à la province de la *Rioja*.

Mais c'est vers le tango que ce CD est orienté. On y trouve une dizaine d'extraits de musiques de films, dont celle du film de F. Solanas «Tangos. L'exil de Gardel». La musique de J.L. Castiñeira de Dios est originale, tout en s'inspirant de la tradition musicale nationale, urbaine comme rurale.

Dino Saluzzi: Argentina. (enr. 21/4/1984). 1 CD West Wind 2201 (1991).
Dino Saluzzi est sans nul doute issu de la tradition. Né à Salta en 1935, il commença à jouer du bandonéon dans les groupes de *música folclórica*. Il fut un des musiciens les plus représentatifs des années 1960. Si le bandonéon est l'instrument le plus utilisé dans la musique de Buenos-Aires et de la région du Paraná, il est beaucoup plus rare dans le nord-ouest du pays. Parmi les rares noms que l'on peut citer, Payito Solá à Salta et Miguel Simón à Santiago del Estero sont les plus connus ainsi que... Dino Saluzzi. Il enregistra des disques magnifiques comme soliste, mais aussi avec le groupe emblématique Los Chalchaleros. Dans les années 1970, il incorpore de nouvelles influences musicales dans une démarche totalement novatrice pour l'époque. C'est *Dedicatoria* (1978), *Bermejo* (1980), *Vivencias* (1984). Après sa venue en Allemagne il enregistre plusieurs disques pour ECM dont *Kultrum*. Il participe à de nombreux festivals partageant quelquefois la scène avec Hermeto Pascoal et passe, tout comme son homologue brésilien, de la catégorie «musique traditionnelle», voire «folklorique» à la catégorie «jazz».

Le présent disque fut enregistré en public lors d'un concert au Deutsche Theater de Berlin en 1984. La plupart des thèmes sont joués au bandonéon solo dans une liberté totale d'improvisation, dans laquelle on perçoit quelquefois de lointaines réminiscences de musique traditionnelle du nord-ouest argentin.

Malheureusement, la prise de son est loin d'être techniquement satisfaisante. Un pleurage incessant rend l'écoute parfois difficile, l'enregistrement mal réalisé nous fait profiter plus qu'il ne faudrait des bruits de soufflet et de boutons sans parler de la saturation, audible dans certains morceaux. Par ailleurs, le livret laconique ne permet pas réellement de comprendre la musique. Ainsi, nous ne saurons jamais quel(s) instrument(s) exécute(nt) le thème *A Suana mi madre* (xylophone, flûte,?). Cette musique étrange a-t-elle encore un lien avec la tradition ? Ce n'est pas certain, et c'est sans doute dommage.

En conclusion, le compte rendu de ces quelques disques de musique urbaine argentine nous donne un aperçu des productions discographiques actuellement disponibles sur le marché français, si l'on met à part la production particulière des œuvres d'Astor Piazzolla.

Il y a quantité et qualité. Ne nous plaignons donc pas. L'Argentine est bien représentée sur le marché français du disque. En revanche, concernant la production discographique de la musique populaire et traditionnelle argentine dans son ensemble, il reste une question. Verra-t-on un jour rééditée l'énorme production de disques de *tango* et surtout de *música folclórica* parue en Argentine entre les années 1950 et 1980 et que la crise économique et l'évolution du marché a fait disparaître ? Nous aimerions répondre par l'affirmative.

Michel Plisson

DROIT DE RÉPONSE

A propos de l'article «Approches du disque ethnique: quatre disques de musiques d'Asie centrale» de Jean During, paru dans Cahiers de musiques traditionnelles *5/1992, pp. 312-317, l'un des auteurs du disque* Tadjikistan. Musiques populaires du Sud *(Fonte Musicali fmd 189, 1991) a tenu à publier le rectificatif suivant:*

Rectificatif

[...] Ce disque n'est pas dû à un «voyage rapide», comme l'écrit Jean During pour déprécier notre travail et l'assimiler aux disques des voyageurs-chasseurs de son dont les noms sont dans l'esprit de chacun. C'est, en fait, le résultat de plusieurs séjours de Sorour Kasmaï au Tadjikistan (dont deux avec moi) et d'une fréquentation assidue des musiciens tadjiks par Sorour Kasmaï, qui les a accompagnés au cours de leurs tournées européennes. La simple lecture des dates d'enregistrements (juillet 1989 et avril 1990) permet déjà de constater qu'ils ont été effectués au cours de deux séjours. Ce disque est donc le résultat d'un choix réfléchi parmi de nombreux musiciens que Sorour Kasmaï et moi-même connaissons au Tadjikistan.

Que Jean During conteste ce choix, c'est son droit. L'argument des «artistes des circuits officiels» prête cependant à sourire et il me semble difficile de nier la reconnaissance accordée à des musiciens comme Adineh Hashemov ou Dowlat-mand par leur propre communauté. Au cours des nombreuses occasions que nous avons eues de les entendre, Sorour Kasmaï et moi-même, bien peu étaient «officielles». Quant à l'absence de «révélation», je me permets de demander: révélation pour qui, alors qu'il s'agit du premier enregistrement de ces musiciens édité en Europe et que je n'ai jamais vu aucun disque d'eux au Tadjikistan. Ni Sorour ni moi n'avons d'ailleurs le culte de l'inédit pour l'inédit et ne voyons pas en quoi la célébrité d'un artiste dans son pays d'origine impliquerait un moindre intérêt artistique.

Le sourire devient plus crispé quand During écrit encore, toujours à propos d'Adineh: «l'accordéon qui l'accompagne ne choquera que les puristes». Propos surprenants de la part de quelqu'un qui a empêché le fils d'Adineh d'emporter son accordéon pour accompagner son père lors de ses concerts parisiens («On m'a coupé les ailes», confiait un Adineh navré à Sorour Kasmaï à l'issue du concert).

Jean During accentue d'autre part cette idée d'officialité de la démarche de Sorour Kasmaï en évoquant le fait qu'elle parle «russe avec les officiels», ce qui est inventé de toutes pièces. Ni Sorour Kasmaï ni moi-même n'avons eu le moindre contact avec des officiels russes au Tadjikistan et on imagine mal Sorour Kasmaï, qui est Iranienne de naissance, parler russe avec des Tadjiks. Précisons en outre que Jean During ne s'est jamais trouvé au Tadjikistan en même temps que Sorour Kasmaï et qu'il n'est pas besoin d'être spécialiste de l'ex-Union Soviétique pour comprendre ce que ce genre d'affirmation peut comporter de sous-entendus désagréables.

J'ajouterai aussi que nous avons employé le terme *dutâr*, parce que c'est celui qu'emploient invariablement les musiciens dans la conversation ou sur les pochettes des disques édités au Tadjikistan, et que s'ils connaissent, bien entendu, le mot *dombra*, ils ne l'emploient jamais pour désigner leur petit luth à deux cordes. Quant à un Dowlatmand, «élève de Adineh», il s'agit là d'une affirmation tout à fait fantaisiste.

Henri Lecomte

Réponse de l'auteur

Les professionnels qui publient des textes ou des enregistrements assument le risque d'éventuelles critiques ou remarques de leur collègues. Il n'est pas dans leurs habitudes de faire la critique d'un compte rendu en faisant monter le ton. Il me faut donc mettre quelques bémols au propos de M. Lecomte:

1. je n'ai pas employé le mot «touristique»;

2. dire que Sorour Kasmaï parle persan et russe était une reconnaissance d'une certaine compétence (rappelons que jusqu'en 1991, le Tadjikistan faisait partie de l'URSS russophone);

3. la notion d'«artiste officiel» opposée à celle de non officiel – qui suppose donc une recherche et une «découverte» de la part du collecteur – ne connote aucun jugement de valeur. J'ai d'ailleurs bien souligné la qualité de ces artistes et du disque en général;

4. le fait que Dowlatmand soit l'élève d'Adineh Hashemov m'a été rapporté par ce dernier, mais il n'a pas défini ce qu'il entendait par «élève»; peut-être voulait-il dire qu'il l'imitait;

5. si l'on dit *dutâr*, c'est pour abréger *dutār-i mayda* ou *dutārche* (= «petit *dutâr*») qui, sauf rares exceptions locales, restent, avec *dombra*, les termes usuels et officiels dans cette partie du monde, y compris en Afghanistan (*cf. Entsiklopediya-i Soveti-i Tâjik* s.v.).

Ces détails ne justifient pas d'occuper davantage les pages d'une revue scientifique dont la haute tenue retient par ailleurs ses collaborateurs d'user du ton vindicatif en vigueur dans la presse d'opinion. Mais mon intégrité d'ethnomusicologue ayant été mise en cause, je suis contraint de démentir les allégations

que M. Lecomte répand concernant ma phobie de l'accordéon oriental et ma responsabilité – directe ou indirecte – dans le veto concernant la participation d'un accordéoniste au concert donné par Adineh Hashemov à Paris en 1991, ou au refus opposé par Radio-France à la publication du disque de Sorour Kasmaï en raison de la présence de cet instrument. J'avais répondu plus discrètement à ces allégations en soulignant, à dessein et sans aucun «sourire crispé», que *seuls les puristes* déploreront le son de l'accordéon. Que je ne sois pas parmi les «puristes», c'est évident si l'on lit la critique que j'ai faite du disque de T. Levin dans le même article. M. Lecomte n'a hélas pas saisi l'allusion, mais puisqu'il tient à ouvrir ce débat, en toute neutralité, je présenterai (ne lui déplaise), une pièce à verser au dossier contre la légitimité de l'accordéon, instrument que j'ai défendu précédemment. Aussi large soient nos idées et nos oreilles (tolérant notamment les micro-dissonances), il ne faut pas s'offusquer de ce qu'il soit rejeté par des puristes (en même temps que le synthétiseur). Si certains bardes aiment l'accordéon, Sharif Nazirov de Langar, le meilleur élève de Hakim Mahmudov déclare crûment (commun. pers.): «lorsque j'entends l'accordéon jouer avec le *dutārche*, ça me donne la nausée».

Jean During

OUVRAGES REÇUS

Isabel ARETZ: ***Música de los Aborigenes de Venezuela.*** Accompagné d'une cassette d'exemples musicaux. Caracas: FUNDEF-CONAC, 1991. 370 p.

Catalogue des films. Sciences de l'Homme et de la Société. Meudon: CNRS Audiovisuel, 1993. 407 p.

Wolf DIETRICH & Bengt FOSSHAG (texte), Andreas BOETTCHER (photos): ***Aussereuropäische Lauten. Werkzeug und Kunstwerk. Sammlung Bengt Fosshag.*** Frankfurt/Main: Verlag Brigitte Fosshag, 1992. 230 p., dont 50 planches noir/blanc.

László DOBSZAY & Janka SZENDREI: ***Catalogue of Hungarian Folksong Types, arranged according to Styles.*** Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet (Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences), 1992. 942 p.

Annie GOFFRE (éd.): ***Contributions aux recherches sur le chant corse I: Polyphonies vocales et orgue.*** Accompagné d'une cassette d'exemples musicaux. Paris: Centre d'ethnologie française – Musée national des arts et traditions populaires/Associu E Voce di u Cumune, 1992. 253 p.

Gui D'AREZZO: ***Micrologus.*** Traduction et commentaire: Marie-Noël Colette et Jean-Christophe Jolivet. Paris: Editions IPMC, 1993. 107 p.

HSU Tsang-Houei: ***Colorful Ethnic Music of Taiwan.*** Accompagné de deux cassettes d'exemples musicaux. Taipei: Council for Cultural Planning and Development, Executive Yuan, 1989/1991. 93 p.

HSU Tsang-Houei (ed.): ***Papers of the Fourth International Conference of Ethnomusicology.*** Taipei: Council for Cultural Planning and Development, Executive Yuan, 1991. 250 p.

HSU Tsang-Houei & CHENG Shui-Cheng: ***Musique de Taiwan.*** Accompagné d'une cassette d'exemples musicaux. Paris: Éditions Guy Trédaniel, 1992. 314 p.

Isabelle LEYMARIE: ***La Salsa et le Latin Jazz.*** Paris: Presse universitaires de France, 1993. 128 p. [Collection Que Sais-je? n° 2742].

Musique arabe. Le Congrès du Caire de 1932. Actes du colloque organisé sous la responsabilité scientifique de Sheherazade Qassim Hassan, 25-28 mai 1989. Accompagné d'une cassette de «Morceaux choisis de musique egyptienne». Le Caire: CEDEJ, 1992. 440 p.

SEEM a València. Encontres del Mediterrani. Comunicaciones, SEEM a València -1. 6-8 setembre 1991. València: Generalitat Valènciana, Conselleria de Cultura, 1992. 175 p.

Amnon SHILOAH: ***Jewish Musical Traditions.*** Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 1992. 274 p. [Jewish Folklore and Anthropology Series].

Amnon SHILOAH: ***The Dimension of Music in Islamic and Jewish Culture.*** Aldershot, Hampshire (GB); Brookfield, VT (USA): Variorum, 1993. 319 p.

Vladimir SISSAOURI: ***Cosmos, magie et politique. La musique ancienne de la Chine et du Japon.*** Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 1992. 200 p.

TOKUMARU Yoshihiko, OHMIYA Makoto, KANAZAWA Masakata, YAMAGUTI Osamu, TUKITANI Tuneko, TAKAMATSU Akiko & SHIMO-SAKO Mari, eds.: ***Tradition and its future in Music: Report of SIMS 1990 Ôsaka.*** Tôkyô & Ôsaka: Mita Press, 1991. 695 p.

TSUGE Gen'ichi, ed.: ***Catalogue of the Musical Instruments Collection of the Koizumi Fumio Memorial Archives.*** Tôkyô: Koizumi Fumio Memorial Archives. Tokyo Geijutsu Daigaku, 1987. 211 p.

Fethi ZGHONDA: ***Les instruments de musique en Tunisie.*** Tunis: Éditions du Centre des musiques arabes et méditerranéennes, 1992. 110 p. Édition bilingue français-arabe.

AUTEURS

Bernard BROERE a étudié la musicologie à l'Université d'Amsterdam à laquelle il a longtemps enseigné et à laquelle il continue d'être associé. Spécialiste, entre autres, des musiques traditionnelles et populaires d'Amérique latine, il s'est particulièrement intéressé aux modalités de la pratique musicale, ainsi qu'aux concepts que celle-ci met en œuvre. Membre fondateur du Séminaire européen d'ethnomusicologie, il a également contribué à l'ethnomusicologie appliquée en collaborant à des projets d'organisations internationales vouées à la préservation de l'héritage culturel des peuples du monde, telle l'UNESCO. Il a réalisé de nombreux enregistrements sur le terrain, et joue de divers instruments de musique.

Ewa DAHLIG a étudié à l'Institut d'ethnomusicologie de l'Université de Varsovie, où elle a obtenu son doctorat en 1990. Depuis 1982, elle travaille à l'Institut d'Art de l'Académie polonaise des sciences. Elle s'intéresse en particulier aux instruments de musique populaire, à la musique instrumentale, ainsi qu'à l'utilisation de l'informatique dans l'analyse musicale. Elle a menée des recherches sur le terrain en Pologne, et elle est l'auteur de *Ludowa gra skrzypcowa w Kieleckiem* (Le jeu du violon dans la région de Kielce), paru en 1991.

Didier DEMOLIN est chercheur à l'Université libre de Bruxelles où il a soutenu son doctorat en 1992. Il a effectué des recherches en Afrique centrale (Zaïre) et en Afrique de l'Est (Kenya). Ses recherches actuelles portent sur les langues et les musiques traditionnelles du nord-est du Zaïre (Mangbetu et Pygmées Efe). Son intérêt porte, plus particulièrement, sur le rapport entre la mélodie des tons de la parole et celle du chant; sur la description des cultures musicales ainsi que sur les principes mis en œuvre dans la fabrication des instruments de musique. Il a collaboré au Centre Ethnomusicologique Paul Collaer à Tervuren. Il donne un cours d'ethnomusicologie à l'Université Libre de Bruxelles.

Jean-Pierre ESTIVAL, 35 ans, est inspecteur principal de la musique, chargé des musiques traditionnelles, à la Direction de la Musique et de la Danse (Ministère de la Culture, France). Après des études de mathématiques/informatique et des études musicales de contrebasse, il se consacre à l'ethnomusicologie: musique arménienne, puis terrain amazonien (moyen-Xingu/bas-Iriri, Parà, Brésil) en

1987, 1989/1990 chez les Arara et les Asurini do Xingu. Il a enseigné l'informatique appliquée à l'ethnologie à l'Université Paris X (1987-1990).

Andreas GUTZWILLER, né en 1940 en Allemagne, a étudié la musicologie et l'ethnomusicologie à l'Université libre de Berlin et à la Wesleyan University (Middleton/Connecticut), aux États-Unis, où il obtient son doctorat en 1974. En 1970, il commence à étudier la flûte japonaise *shakuhachi* auprès de Araki Kodô V et Kawase Jusunke III, au Japon. En 1976, il est le premier Européen à recevoir le titre de maître (*shihan*) de l'école Kinko pour la flûte *shakuhachi*. En 1978-79, il est chercheur invité à l'IRCAM à Paris. Depuis 1980, il enseigne à l'Académie musicale de Bâle, en Suisse. Il est l'auteur de *Die Shakuhachi der Kinko-Schule* (Kassel: Bärenreiter, 1983). Son disque de musique classique pour *shakuhachi*, intitulé *Der wahre Geist der Leere*, paraît en 1984 chez Jecklin à Zurich (Jecklin Disco 588-2).

Ki Mantle HOOD a obtenu son doctorat *cum laude* sous la direction de Jaap Kunst. En 1954, il a inauguré à l'Université de Californie de Los Angeles le premier programme universitaire en ethnomusicologie. En 1960, il a fondé le célèbre Institute of Ethnomusicology, qu'il a dirigé pendant quatorze ans et qui sera dissout peu après sa retraite, en 1974. Il est membre de l'Académie américaine des Arts et des Sciences. En 1966, le Gouvernement indonésien lui attribue le titre «Ki» (Le Vénérable) et, en 1992, il est élu au *Darma Kusma*; il est le premier non-Indonésien à accéder à ces honneurs. Depuis 1980, il est professeur (*Senior Distinguished Professor*) à l'Université de Maryland de Baltimore County (UMBC). Il est l'auteur de nombreux livres et articles.

Bernard LORTAT-JACOB est chargé de recherche au CNRS (UPR 165, Musée de l'Homme, Paris). Il anime depuis une quinzaine d'années le Séminaire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme. Il est président de la Société française d'ethnomusicologie depuis 1985 et Chargé des études doctorales à l'Université de Paris X-Nanterre. Spécialiste du domaine méditerranéen: Maroc, domaine berbère (1969-1978), Sardaigne (depuis 1978), aire balkanique (depuis 1981), il a publié de nombreux ouvrages (livres, articles et disques). En 1987, il a soutenu une thèse d'État à l'Université de Paris X-Nanterre, préparée sous la direction de Gilbert Rouget (*Jeu musical, jeu social, une approche ethnomusicologique de l'aire méditerranéenne*) et a édité récemment un ouvrage consacré à *L'improvisation dans les musiques de tradition orale.*

Christian MEYER est titulaire d'un Doctorat d'État en Musicologie et chargé de recherches au C.N.R.S. Ses travaux portent principalement sur la théorie de la musique médiévale et sur les relations entre cultures écrites et cultures de tradition orale au Moyen Age. Il a édité pour le compte du *Répertoire international des sources musicales* le catalogue descriptif des Sources manuscrites de la théorie de la musique médiévale conservées dans les bibliothèques d'Allemagne (en collaboration avec Michel Huglo) et de Grande-Bretagne (RISM B III/3, B

III/4). Il prépare une édition critique des mesures du monocorde (IXe-XVIe siècle). Il est en outre rédacteur en chef de la *Revue de Musicologie* depuis 1985.

Serge PAHAUT, anthropologue à l'Université Libre de Bruxelles, étudie la logique des productions culturelles dans le prolongement du programme de travail structuraliste. Outre ses travaux sur la représentation de la nature dans les légendes américaines (plus particulièrement dans le groupe iroquoien nord), il a eu l'occasion de s'intéresser à la place des savoirs scientifiques dans divers contextes historiques, qui vont de la préhistoire de la dualité dans la trigonométrie sphérique des XVIIIe-XIXe siècles à la stimulation que la recherche mathématique du XIVe siècle reçut des spéculations des théoriciens de l'Ars Nova et des discussions sur les modèles mathématiques de l'astrologie. Il achève actuellement une thèse sur la contribution de Claude Lévi-Strauss à l'idée de préhistoire des sciences.

Speranţa RADULESCU est née en 1949. Après avoir suivi des études de composition musicale au Conservatoire de Bucarest, elle devient chercheur à l'Institut d'ethnographie et de folklore – à l'époque appelé Institut de recherches ethnographiques et dialectologiques – de 1973 à 1990, où elle est nommée responsable du Département de Musique et chorégraphie populaire en 1980. Depuis 1990, elle dirige le Département d'anthropologie culturelle du Musée du paysan roumain de Bucarest. Parmi ses publications, on peut mentionner *Taraful şi acompaniamentul armonic in muzica de joc* (Le *taraf* et l'accompagnement harmonique dans la musique de danse) (1984), et *Cîntecul. Tipologie muzicală. Vol. 1* (La chanson. Typologie musicale. Vol. 1) (1990), ainsi que deux collections de disques: *The Traditional Folk Music Band*, série de 6 LP (Electrecord, dès 1984), et *Roumanie: musique de villages*, coffret de 3 CD (VDE, collection AIMP, 1988). Elle organise aussi occasionnellement des concerts de musique traditionnelle.

Antonello RICCI est né en Calabre. Musicien et anthropologue, il a passé sa licence en ethnomusicologie avec Diego Carpitella et suit, actuellement, les cours du doctorat de recherche en ethnologie sous la direction de Luigi M. Lombardi Satriani, titulaire de l'enseignement d'Ethnologie I, Université de Rome «La Sapienza». Il mène depuis quinze ans des recherches de terrain sur les aspects les plus divers de la musique de tradition orale en Calabre. Actuellement il étudie l'immigration sénégalaise dans le Latium, et le pèlerinage pour la fête de saint Jacques à Santiago de Compostela. Il est l'auteur de nombreux articles et de deux disques d'ethnomusicologie (en collaboration avec Roberta Tucci) et l'auteur-interprète d'autres disques.

Jacques SIRON est contrebassiste, improvisateur, compositeur, musicographe. Il se consacre à la musique improvisée tout en pratiquant d'autres musiques , en particulier la musique symphonique. Il joue avec de nombreux musiciens de jazz suisses, français, ex-soviétiques, dans des groupes comme le big band de l'AMR, SMAC, Rouge, Frisé & Acide, Afrogarage, Les Passeurs d'Instants, etc. Tour-

nées internationales, festivals en Europe, disques, enregistrements radio et TV. Il compose pour des formations de tailles variées et pratique beaucoup l'improvisation libre. En tant que contrebassiste improvisateur, compositeur et/ou acteur, il a participé à la création de plusieurs spectacles avec des textes, du théâtre ou de la danse; il travaille également avec l'audio-visuel (vidéo, cinéma, TV). Membre fondateur de l'AMR à Genève (Association pour l'encouragement de la musique improvisée), où il donne des ateliers d'improvisation. Il a écrit *La Partition Intérieure*, un ouvrage de référence sur le jazz et les musiques improvisées, qui tente d'aborder les nombreuses facettes de l'improvisation contemporaine ainsi que les multiples influences qu'elle subit.

Izaly ZEMTSOVSKY a fait ses études de philologie, de musicologie et d'ethnomusicologie russes à Saint-Pétersbourg où il occupe depuis le début des années soixante le poste de directeur de l'Institut de folklore et de président de la section «Musiques traditionnelles» de l'Union des compositeurs russes. En 1989, il fut nommé, en outre, à la tête de l'Institut d'étude des cultures traditionnelles des peuples de Sibérie et d'Extrême-Orient, qui relève de l'Université Hertzen de Saint-Pétersbourg. Il a reçu de nombreuses distinctions et a été associé comme professeur invité à une vingtaine d'universités et de conservatoires, notamment en Europe de l'Est et aux États-Unis. Ses recherches de terrain ont porté sur la partie européenne de la Russie, sur la Bulgarie, la Serbie, l'Azerbaïdjan et le Kazakhstan. Il est l'auteur de nombreuses publications dans le domaine de la chanson populaire.

Susanne ZIEGLER a étudié la musicologie et les langues slaves à Cologne, tout en se spécialisant dans l'étude des musiques populaires d'Europe de l'est et du sud-est. Depuis 1980, elle a enseigné l'ethnomusicologie dans diverses universités allemandes. De 1983 à 1988, elle a travaillé à l'Institut de musicologie comparée de l'Université Libre de Berlin, puis elle a été professeur invité à l'Université de Heidelberg. Depuis 1990, elle étudie la polyphonie vocale géorgienne dans le cadre d'un projet de recherche de la Deutsche Forschungsgemeinschaft. Ses publications portent sur les musiques populaires des Balkans, de la Turquie et de l'ancienne Union soviétique.

Abonnez-vous aux

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES

Le seul périodique francophone d'ethnomusicologie

Publication annuelle fondée en 1988
Ateliers d'ethnomusicologie / AIMP / Georg Editeur

Dans chaque volume, vous trouverez:

- un Dossier thématique réunissant de nombreux auteurs d'horizons différents;
- une série d'Entretiens, de Portraits et d'Hommages dédiés à des musiciens et des ethnomusicologues de premier plan;
- de nombreux Comptes rendus de livres, de disques, de films et de rencontres internationales portant sur la recherche ethomusicologique et les traditions musicales du monde.

Si ce domaine vous intéresse, abonnez-vous, commandez les anciens numéros et faites connaître les *Cahiers de musiques traditionnelles* !

Volume 1 / 1988 (240 pages)

DOSSIER: DE BOUCHE A OREILLE

Gustaaf Verswijver	*Chants individuels et chants collectifs chez les Kaiapó du Brésil*
François Borel	*Rythmes de passage chez les Touaregs de l'Azawagh (Niger)*
Marc Loopuyt	*L'enseignement de la musique arabo-andalouse à Fès*
Jacques Viret	*La tradition orale dans le chant grégorien*
Pietro Bianchi	*Tradition – trahison? Réflexions sur trois ballades et trois comptines recueillies au Tessin*
Samuel Baud-Bovy	*Grèce antique et Grèce moderne*
Speranţa Rădulescu	*L'apprentissage du* lautăr *roumain*
Jean During	*Conservation et transmission dans les traditions musicales du Moyen-Orient.. Les données nouvelles*
John Baily et Veronica Doubleday	*Modèles d'imprégnation musicale en Afghanistan*
Huib Schippers	*L'Art de l'imitation et l'imitation de l'art. La musique de l'Inde du Nord et sa transmission en Occident*

Jean-Paul Auboux — *L'enseignement de la musique carnatique et son évolution*
Tràn Quang Hai — *Une dynastie de musiciens vietnamiens*
Georges Goormaghtigh — *«L'art du roi Wen» et «l'immortel des eaux». Aspects de la musique des lettrés chinois*

ENTRETIENS – PORTRAITS – HOMMAGES
Gilbert Rouget – Pierre Sallée – Tomiyama Seikin

Volume 2 / 1989 (320 pages)

DOSSIER: INSTRUMENTAL
Geneviève Dournon — *Une flûte qui trompe. Parallèle entre deux aérophones indiens*
Mireille Helffer — *Organologie et symbolisme dans la tradition tibétaine. Le cas de la clochette* dril-bu *et du tambour* ḍamaru/can-te'u
Bell Yung — *La musique du* guqin. *Du cabinet du lettré à la scène de concert*
Lucie Rault-Leyrat — *Autour du* zheng. *Un essai de filiation de quelques cithares d'Asie orientale*
Don Niles — *Altérateurs de voix de Papouasie-Nouvelle-Guinée. Ou comment la confusion des données appauvrit l'organologie*
François Borel — *Une vièle éphémère. L'*anzad *touareg du Niger*
Jos Gansemans — *Le* marimbula, *un lamellophone africain aux Antilles néerlandaises*
Desidério Aytai — *La flûte nasale des Indiens Nambikuara*
Luis Fernandez — *La* viola de cocho *du Mato Grosso*
Anne Caufriez — *La cornemuse du Trás-os-Montes (Portugal)*
Brigitte Bachmann-Geiser — *Instruments domestiques dans la musique populaire suisse*
Annie Bélis — *Reconstruction d'une lyre antique. Questions de méthode*
Luc Breton — *A propos du tracé directeur de l'instrument à cordes*

ENTRETIENS – PORTRAITS – HOMMAGES
Tràn Van Khê – Pandit V. G. Jog – Cinuçen Tanrikorur

Volume 3 / 1990 (280 pages)

DOSSIER: MUSIQUE ET POUVOIRS
Bernard Lortat-Jacob — *Savoir les chanter, pouvoir en parler. Chants de la Passion en Sardaigne*
Jacques Cheyronnaud — *Dieu fait des manières. Musiques d'appareil et d'apparat*
Marianne Mesnil — *Une flûte de Pan peu bucolique*

Ahmed Kudsi Erguner — *Alla turca - alla franca. Les enjeux de la musique turque*
Jean During — *L'autre oreille. Le pouvoir mystique de la musique au Moyen-Orient*
Micheal Oppitz — *Le tambour* rè *et son pouvoir*
Alain Desjacques — *La dimension orphique de la musique mongole*
Sabine Trebinjac — *Chine: le pouvoir en chantant*
Keith Howard — *Tashiraegi. En Corée, pas de retour après la mort si ce n'est dans un Trésor culturel intangible*
Richard Moyle — *Les pouvoirs de la musique polynésienne*
Monique Brandily — *Tambours et pouvoirs au Tibesti (Tchad)*
Vincent Zanetti — *Le griot et le pouvoir. Une relation ambiguë*

ENTRETIENS – PORTRAITS – HOMMAGES
John Blacking – Claudie Marcel-Dubois – Pancho Valdivia Taucán

Volume 4 / 1991 (324 pages)

DOSSIER: VOIX
Akira Tamba — *La technique vocale du* nô *et son esthétique*
François Picard — *Chine: le* xiao, *ou souffle sonorisé*
Hugo Zemp et Trân Quang Hai — *Recherches expérimentales sur le chant diphonique*
Alain Daniélou — Mantra. *Les principes du langage et de la musique selon la cosmologie hindoue*
Amnon Shiloah — *La voix et les techniques vocales chez les Arabes*
Ankica Petrović — *Les techniques du chant villageois dans les Alpes dinariques (Yougoslavie)*
Sylvie Bolle-Zemp — *La voix claire. Conceptions esthétiques et valeurs sociales des chanteurs de la Gruyère (Suisse)*
Yves Defrance — *Le* kan ha diskan. *A propos d'une technique vocale en Basse-Bretagne*
Michèle Castellengo — *Continuité, rupture, ornementation ou les bons usages de la transition entre deux modes d'émission vocale*
Susanne Fürniß — *La technique du jodel chez les Pygmées Aka (Centrafrique). Étude phonétique et acoustique*
Desidério Aytai — *Un microcosme musical. Les chants des Xetá du Brésil*
Catherine J. Ellis — *Exactitude d'intonation et précision de l'ensemble dans la musique de l'Australie centrale*

ENTRETIENS – PORTRAITS – HOMMAGES
Diego Carpitella – sœur Marie Keyrouz – Mohannad Reza Shajarian – Calixto Sanchez

Volume 5 / 1992 (346 pages)

DOSSIER: MUSIQUES RITUELLES

Veit Erlmann	*L'inachèvement d'un achèvement connu. A propos de la ritualisation en Afrique du Sud*
Vincent Dehoux et Monique Gessain	*La musique bassari: un parcours obligé*
Mamadou Coulibaly	*Musique et excision chez les Djimini (Côte-d'Ivoire)*
Tiago de Oliveira Pinto	*La musique dans le rite et la musique comme rite dans le* candomblé *brésilien*
Riccardo Canzio	*Mode de fonctionnement rituel et production musicale chez les Bororo du Mato Grosso*
Jacques Viret	*L'introït grégorien* «Rorate». *La fonction rituelle et son dépassement*
Lucie Rault-Leyrat	*L'harmonie du centre. Aspects rituels de la musique dans la Chine ancienne*
Regula Burckhardt Qureshi	*Localiser l'islam.. Le* samāᶜ *dans la cour royale des saints chishti*
Marius Schneider	*Musique et langage sacrés dans la tradition védique*
Peter Crowe	*La naissance du chant à Maewo (Vanuatu). Étude d'une musique mélanésienne*
Andrée Grau	*Danses rituelles tiwi*

ENTRETIENS – PORTRAITS – HOMMAGES

Laurence Picken – Michel Giacometti – Ali Akbar Khan

Chez le même éditeur:

Laurent Aubert

MUSIQUES TRADITIONNELLES • Guide du disque (256 pages)

Plus de cinq cents comptes rendus de disques répartis selon un ordre ethno-géographique. Préalablement publiés dans *Le Monde de la Musique.*

Bulletin de commande

☐ Veuillez m'abonner aux CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES dès le volume _____

☐ Je commande le(s) volume(s) suivant(s) :

___ ex. Vol. 1/1988 : De bouche à oreille (FS 28.–)

___ ex. Vol. 2/1989 : Instrumental (FS 34.–)

___ ex. Vol. 3/1990 : Musiques et pouvoirs (FS 34.–)

___ ex. Vol. 4/1991 : Voix (FS 34.–)

___ ex. Vol. 5/1992 : Musiques rituelles (FS 42.–)

___ ex. Vol. 6/1993 : Polyphonies (FS 42.–)

___ ex. Musiques traditionnelles – Guide du disque (FS 34.–)

Je m'engage à payer la facture (prix indiqués + port) dès réception.

Nom Prénom

Institution

Adresse

Code postal Lieu

Pays Date et signature

N.B. Les prix sont indiqués en francs suisses (FS). La facture sera établie dans la monnaie du pays du destinataire (France, Belgique, Canada) ou en francs suisses.

Coupon à retourner à :

MUSIQUES TRADITIONNELLES • Service des suites
Case postale 456 • CH-1211 Genève 4 • Suisse

AIMP

Archives Internationales de musique populaire
La collection de CD du Musée d'ethnographie de Genève

Les A.I.M.P. ont été fondées par Constantin Brăiloiu en 1944 dans le cadre du Musée d'ethnographie de Genève. Elles sont dédiées à la collecte, à l'archivage et à la diffusion de documents sonores à caractère ethnomusicologique. Depuis 1984, sous la direction de Laurent Aubert, elles publient des disques, microsillons, puis compacts, en collaboration avec la firme suisse VDE-GALLO, et occasionnellement avec la collection OCORA-Radio France.

(le LP: FS 24.–; le CD: FS 30.–; le double CD: FS 55.–).

AIMP I-VI 6 LP VDE 425-430	**COLLECTION UNIVERSELLE DE MUSIQUE POPULAIRE ENREGISTRÉE** Collection Constantin Brâiloiu
AIMP VII-VIII 2 LP VDE 477-478	**MUSIQUE POPULAIRE SUISSE** Collection Constantin Brăiloiu
AIMP IX-XI 3 CD VDE 587-489	**ROUMANIE** Musique de villages
AIMP XII 1 CD VDE 552	**GRÈCE** Chants et danses populaires
AIMP XIII 1 CD VDE 553	**NÉPAL** Musique de fête chez les Newar
AIMP XIV-XV 2 CD VDE 554-555	**BRÉSIL CENTRAL** Chants et danses des Indiens Kaiapó
AIMP XVI 1 CD VDE 586	**TURQUIE** L'art du tanbur ottoman
AIMP XVII 1 CD VDE 587	**TURQUIE** Cérémonie des derviches Kadiri
AIMP XVIII 1 CD VDE 612	**BENIN** Rythmes et chants pour les vodun
AIMP XIX 1 CD VDE 613	**AZERBAÏDJAN** Musique et chants des âshiq
AIMP XX 1 CD VDE 618	**INDE CENTRALE** Traditions musicales des Gond

AIMP XXI 1 CD VDE 650	**JAPON** L'épopée des Heike
AIMP XXII 1 CD VDE 651	**TURKMÉNISTAN** La musique des bakhshy
AIMP XXIII 1 CD VDE 652	**ZAÏRE** La musique des Nande
AIMP XXIV 1 CD VDE 698	**CAMBODGE** Musiques de l'exil
AIMP XXV 1 CD VDE 699	**AFGHANISTAN** Le rubāb de Hérat
AIMP XXVI 1 CD VDE 735	**ASIE CENTRALE** Les maîtres du dotār
AIMP/OCORA 1 CD C 559035	**MAROC** Musique classique andalouse de Fès
AIMP/OCORA 1 CD C 559036	**ROUMANIE** Musique des Tsiganes de Valachie
AIMP/OCORA 2 CD C 559092-93	**TURKESTAN CHINOIS/ XINJIANG** Musiques ouïgoures

NOUVEAUTÉS

AIMP XXVII 1 CD VDE 755	**CENTRAFRIQUE** Musiques pour sanza en pays Gbaya
AIMP XXVIII 1 CD VDE 756	**CORÉE** Chants rituels de l'île de Chindo
AIMP XXIX 1 CD VDE 757	**POLOGNE** Chansons et danses populaires
AIMP XXX 1 CD VDE 758	**ANTHOLOGIE MUSICALE DE LA PÉNINSULE ARABIQUE** Vol. 1 : Poésie chantée des Bédouins
AIMP XXXI 1 CD VDE 759	**ANTHOLOGIE MUSICALE DE LA PÉNINSULE ARABIQUE** Vol. 2 : Musique des pêcheurs de perles
AIMP XXXII 1 CD VDE 760	**ANTHOLOGIE MUSICALE DE LA PÉNINSULE ARABIQUE** Vol. 3 : Le sowt, musique des villes

SAGA

Une nouvelle collection de CD proposée par les Ateliers d'ethnomusicologie de Genève et Musik der Welt in Basel

Publiée chez ETHNIC-Auvidis, la collection SAGA se propose de participer au rayonnement des musiques traditionnelles du monde pour une approche novatrice, axée sur la découverte d'artistes prometteurs et l'édition d'enregistrements publics, notamment lors des festivals organisés par les Ateliers d'ethnomusicologie de Genève et Musik der Welt in Basel. Avec des produits de haute définition, privilégiant la comparaison des genres et des esthétiques, elle vise une audience à la fois large et exigeante, sensible à l'authenticité des formes et à la qualité des interprètes *(le CD: FS 30.–)*.

TAMBOURS DE LA TERRE 1: AFRIQUE-AMÉRIQUE
(SAGA/ETHNIC, B 6773)
Côte d'Ivoire – Ghana – Sénégal – Maroc – Surinam – Guyane – Cuba

TAMBOURS DE LA TERRE 2: ASIE
(SAGA/ETHNIC, B 6774)
Irak – Iran – Népal – Inde

LES FRERES COULIBALY - ANKA DIA
(SAGA/ETHNIC, B 6775)
Chants et danses du Burkina Faso

MUSIQUE SUR LES ROUTES DE LA SOIE
(SAGA/ETHNIC, B 6776)
Chine – Mongolie – Sibérie – Bouriatie – Xinjiang – Ouzbékistan – Bachkirie

EL SUSPIRO DEL MORO
(SAGA/ETHNIC, B 6777)
Cantes antiguos de Andalucía

NOUVEAUTÉS

AMERIQUE DU SUD: MUSIQUES HISPANIQUES
(SAGA/ETHNIC, B 6782)
Colombie – Argentine – El Salvador – Bolivie – Venezuela

AMERIQUE DU SUD: MUSIQUES INDIENNES
(SAGA/ETHNIC, B 6783)
Bolivie – Venezuela – Argentine – Pérou – Mexique – Colombie

JAPON: ENSEMBLE NIHON NO OTO
(SAGA/ETHNIC, B 6784)
Musique de chambre japonaise

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES

Déjà parus:	**N° 1/1988**	**Dossier: De bouche à oreille** (240 pages)
	N° 2/1989	**Dossier: Instrumental** (320 pages)
	N° 3/1990	**Dossier: Musique et pouvoirs** (284 pages)
	N° 4/1991	**Dossier: Voix** (320 pages)
	N° 5/1992	**Dossier: Musiques rituelles** (346 pages)
A paraître:	**N° 7/1994**	**Dossier: Esthétiques**
	N° 8/1995	**Dossier: Terrains**

Auteurs
Les auteurs intéressés sont invités à soumettre leurs articles et comptes rendus (livres, disques, films, congrès, etc.) à la rédaction:

Cahiers de musiques traditionnelles
Ateliers d'ethnomusicologie
Case postale 318
CH-1211 Genève 25

Abonnement, commandes
L'abonnement aux *Cahiers de musiques traditionnelles* ou la commande d'anciens numéros peut être obtenu en adressant votre commande à:

Cahiers de musiques traditionnelles
Service des suites
Case postale 456
CH-1211 Genève 4

Veuillez prendre note:
Le rythme de parution est d'un *Cahier* par année; le nombre de pages et le prix de chaque volume peuvent varier. En vous inscrivant au « service des suites », vous recevrez une facture à chaque nouvelle parution. A la réception du paiement de cette facture, le volume vous sera adressé.

Aujourd'hui plus que jamais, l'intensification des échanges culturels donne accès aux musiques du monde entier. Le disque, le film, le concert et le livre permettent d'apprécier les expressions musicales des civilisations les plus diverses et les plus méconnues.

Afin d'approfondir l'approche de ces différences, les *Cahiers de musiques traditionnelles* offrent à leurs lecteurs une tribune ethnomusicologique francophone annuelle, dont chaque numéro est centré sur un dossier réunissant des auteurs d'horizons différents. Les précédents numéros ont ainsi traité des thèmes suivants: *De bouche à oreille* (1/1988), *Instrumental* (2/1989), *Musique et pouvoirs* (3/1990), *Voix* (4/1991) et *Musiques rituelles* (5/1992). Ces dossiers sont toujours complétés par des rubriques d'intérêt général, entretiens, portraits et comptes rendus.

Le thème des *polyphonies* offre matière à maintes réflexions, d'ordre non seulement technique et analytique, mais aussi social et ethnographique, voire cosmologique, tant la structuration d'une pensée musicale — individuelle ou collective — répond à une conception de la place de l'être humain dans la société et dans le monde.

Une opinion courante répartit l'ensemble du domaine musical en deux grandes catégories: les monodies et les polyphonies. Une telle division est évidemment trop sommaire, compte tenu de l'immense diversité des faits musicaux observables. Le domaine polyphonique regroupe ainsi une quantité de procédés, purement vocaux, exclusivement instrumentaux ou résultant d'une combinaison des deux. L'hétérophonie, le tuilage, la diaphonie, la diphonie, le hoquet, l'organum, le contrepoint ou encore l'harmonie selon le système classique occidental: chaque manière d'organiser l'espace polyphonique et d'en combiner les parties dépend des goûts et des aptitudes propres à une société donnée et à une époque de son histoire. Le panorama offert par ce Cahier permettra de mesurer l'ampleur de ce phénomène, tout en faisant état des principaux axes de recherche contemporains qui le concernent.

Code interne 6570485
ISBN 2-8257-0485-7
9 782825 704851